ARISTOTELES ÜBER KUNST, BESONDERS ÜBER TRAGÖDIE. EXEGETISCHE...

Joseph Hubert REINKENS
(Bishop of the Old Catholics.)

ARISTOTELES

ÜBER KUNST

BESONDERS

ÜBER TRAGÖDIE.

EXEGETISCHE UND KRITISCHE UNTERSUCHUNGEN

VON

Dr. JOSEPH HUBERT REINKENS

ord. ö. Professor a. d. königl. Universität Breslau.

WIEN 1870.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

„Das Genie lacht über alle die
Grenzscheidungen der Kritik."

Lessing, Hamb. Dramat. St. 7.

Das Talent seufzt unter den Schlägen der Kritik.

Die Kunst blickt ruhig in das Auge der Kritik.

Vorwort.

Lessing sagt in seiner Abhandlung über das „Leben des Sophokles," anknüpfend an die Notiz des ungenannten Biographen des Dichters, wonach dieser von Aeschylus die tragische Dichtkunst gelernt habe: „Ich will nicht untersuchen, wie viel man überhaupt von der dramatischen Dichtkunst einen lehren kann, ob es sich viel weiter als auf gewisse mechanische Kleinigkeiten erstreckt, die man durch die Intuition eines Musters weit geschwinder und besser als durch die allgemeinen Regeln eines Lehrers begreift. Ich will nicht fragen, wie viel es dergleichen allgemeine Regeln zu den Zeiten des Aeschylus geben konnte, da noch so wenig gute Stücke vorhanden waren, aus welchen man sie hätte abziehen können" [1]). Aus diesen Worten geht deutlich genug die Ansicht des scharfsinnigen Kritikers hervor, dass man den poetischen Inhalt für das Drama gar nicht lehren, beziehungsweise erlernen könne, von der Form aber bloss das Technische, und zwar auch dieses nur, so weit es an vorhandenen Meisterwerken bereits hervorgetreten sei und angeschaut werde. Das scheint unwidersprechlich.

Keine Kunst ist durch vorausgehende Theorie in's Leben gerufen worden; kein Künstler empfing je die schöpferische Kraft und den Sinn für schöne Form von dem Unterricht. Wohl fördert den Jünger der Kunst neben der anregenden und Begeisterung weckenden Anschauung genialer Schöpfungen auch die Belehrung über die an diesen sich offenbarenden technischen Regeln; auch lernt er von dem rechten Meister die mechanischen Schwierigkeiten, welche von Seiten des Stoffes und der

[1]) Ausg. Leipzig Verl. v. G. J. Goeschen. Bd. V. S. 198—199.

*

noch mangelhaften Uebung sich der Hervorbringung der schönen Form entgegensetzen, mit grösserer Leichtigkeit überwinden: aber der schaffende Genius ist göttlichen Ursprungs. Und doch sind seine Werke wiederum Eigenthum der Menschheit; sie sind zugleich Culturerscheinungen des menschlichen Geistes, und dieser hat ein unveräusserliches Recht, sie materiell und formell so wie nach der Seite ihres idealen Inhaltes seiner speculativen Betrachtung zu unterwerfen. Nicht um zu lehren, wie man Künstler wird, sondern um eine geheimnissvolle aber unleugbare Thätigkeit des Menschengeistes zu begreifen, philosophiren wir über die Kunst und ihre Schöpfungen.

Die Kunst ist praktisch, ihr Zweck ist ein Werk; die Philosophie der Kunst ist theoretisch, contemplativ; sie will erkennen, begreifen. Da der philosophirende Geist indessen nicht immer zugleich der künstlerische ist, ja oft gerade nicht, so ist die Philosophie der Kunst nicht selten der Gefahr ausgesetzt, nicht an die rechte Quelle ihrer Erkenntniss zu gehen. Diese sprudelt aus den Kunstwerken, welche das Genie geschaffen. Es liegt aber für den Philosophen die Versuchung nahe, aus seinem eigenen Geiste a priori die Kunsttheorie zu schöpfen; thut er dies, so geht er fast regelmässig in die Irre. Andrerseits ist im Laufe verschiedener Culturperioden das Wesen der Schönheit aus der inneren Anschauung der Künstler mehr und mehr für die Sinnenanschauung herausgestellt worden, und damit sind auch die Gesetze, woran ihre Offenbarung gebunden ist, beobachtet, und die Philosophie hat sie in ihren Gründen zu begreifen gesucht. Daher sind Kunstschulen für das erwachende Künstlertalent zweckmässig geworden; aber die Jünger der Kunst sollen die unabhängigsten aller Schüler sein, denn sie haben von der Wiege an einen Prüfstein für das wahre Gold der Lehre von den Gesetzen der Schönheit. Rosenkranz[1]) hat wohl zu beachtende Worte in dieser Hinsicht geschrieben: „Die Philosophie der Kunst muss der Kunstproduction zu Hülfe kommen, wird aber auch zu einer neuen Schranke und kann durch Skepsis oder positive Falschheit grosse Verwirrung erzeugen, wo dem Künstler letztlich nichts übrig bleibt, als auch

[1]) Göthe, etc. S. 91.

selbst dem Nachdenken über das Wesen der Kunst und die richtige Form ihrer verschiedenen Gattung sich anzuvertrauen.“ Doch hat auch die Kunstphilosophie als solche fort und fort ihre Theorie zu prüfen und zu corrigiren, durch ihre Erfahrung ihr Fundament zu verstärken und durch grössere Genauigkeit und Evidenz in der Speculation sich ihres Inhalts reiner bewusst zu werden. Hierzu versucht die vorliegende Schrift mittelst Darstellung und Kritik der Lehre des Aristoteles von der Tragödie im Zusammenhange mit seiner Kunstlehre überhaupt einen Beitrag zu liefern.

Quellen dieser Darstellung dürfen nur die aristotelischen Schriften sein; für die Kritik können und sollen auch Beziehungen auf die tragischen Kunstwerke der Griechen stattfinden. Zu den Grundlinien der Kunstphilosophie liefern fast sämmtliche Schriften des Philosophen Beiträge; von der Tragödie handelt vorzugsweise seine Schrift, welche er mit dem Titel „Ueber Dichtkunst“ versehen hat. Aber freilich, damit sieht es merkwürdig aus.

Es möchte wohl kaum ein Büchlein von so geringem Umfange aus dem classischen Alterthume zu uns herübergekommen sein, um welches eine so grosse Literatur sich gelagert, wie um die Poetik des Aristoteles. Dennoch ist bis jetzt weder eine exakte Darstellung noch eine hinreichende Kritik ihres Lehrinhaltes zu allseitiger Befriedigung gelungen. Die Ursache hiervon ist wohl eine doppelte: erstens die Beschaffenheit des Textes und zweitens eine fast superstitiöse Verehrung für den Philosophen und unbedingte Hingebung an dessen Auctorität. Die theils lückenhafte, theils im Einzelworte mangelhafte oder unrichtige Ueberlieferung des Textes, deren Ergänzung und Berichtigung noch durch die schwierige Terminologie erschwert wird, ist allerdings leicht zum Vorwande für die Annahme einer relativen Unmöglichkeit der reinen Darstellung der aristotelischen Lehre in der Poetik zu gebrauchen, und es könnte am Ende Einer Beifall gewinnen, wenn er mit einiger Redegewandtheit den Gedanken ausführte, das Schriftchen habe seine Hauptbedeutung darin, dass es zur Uebung philologischer Methode ein unerschöpfliches Material darbiete. Und in der That, ein köstlicherer Fund wie die aristotelische Poetik ist für einigermassen philosophisch begabte oder zur Aesthetik hinneigende

Philologen gar nicht denkbar: eine solche Anzahl Stellen, welche zur Vermuthung kleinerer oder grösserer Verschiebungen Anlass bieten bei so strengem Gedankengange in dem Ganzen, — so manche Lücke bei so häufigen Fingerzeigen für die Ergänzung, — so viele zweifelhafte Ausdrücke bei so bestimmtem technischen Sprachgebrauche, — so fixirte und doch oft so dehnbare Begriffe, — Grammatik und Lexikon eigenthümlich und wiederum so allgemein griechisch in classischer Reinheit, — dem Inhalte nach nicht wenig Hochkosmopolitisches neben dem offenbar Beschränktnationalen, das vertauscht und vermischt, sich in Dunkelheit hüllt und so dem kritischen Geiste Gelegenheit zur Entwickelung seines Scharfsinnes giebt, — ein so hochfliegender, die höchsten Formen der Dichtkunst in's Gebiet des Idealen hinauftragender Geist, welcher mit einer feindurchdachten ästhetischen Theorie in der realistischen Tendenz einer nüchtern wahrhaft medicinischen Seele auf eine die Nerven lustvoll erschütternde pathologische, Heilkraft bewährende Wirkung hinarbeitet, — so zahlreiche Parallelstellen und Anhaltspunkte zu Vergleichungen in anderen aristotelischen Schriften, in aristotelischer Schule, bei Excerptoren und Nachahmern, — und nun die unübersehbare Masse von geistvollen Deutungen und Erklärungsvorschlägen der Philologen, der Philosophen und Aesthetiker: — welch' eine endlose Reihe von kritischen und hermeneutischen Abhandlungen findet da Raum! Ein unerschöpfliches Material, die Grundsätze der Kritik und Hermeneutik zu üben!

Das mag für jüngere Philologen höchst willkommen sein, wäre aber für ältere, welche mehr Resultate als Uebungsstoff wünschen, nichts weniger als erfreulich, wenn nicht trotz der auf den ersten Blick unüberwindlich scheinenden Hindernisse die gesunde philologische Methode unleugbare kritische und exegetische Erfolge dennoch errungen hätte. Text und Terminologie sind nun so weit festgestellt, dass eine Darstellung der Lehre nicht mehr als zu gewagt erachtet werden darf.

Wenn hier nun zugleich eine Kritik derselben versucht wird, so mögen die Auctoritätsgläubigen und unbedingten Verehrer aristotelischer Weisheit sich daran erinnern, dass schon manche Idee des sonst tiefsinnigen Philosophen sich nicht bewährt hat. Zum Belege sei nur erwähnt, dass er in der Politik die Lehre aufstellte, es gebe Sclaven von Natur, — d. h. Men-

schen, die für sich gar nicht bestehen könnten, sondern nur als Theile eines Herrn, als lebendige Werkzeuge, die nur durch ihren Körper etwas seien, da ihre Vernunft an und für sich geringer und anders geartet sei wie die der Herren, und dass er folgerecht die Vergewaltigung solcher Menschen durch Krieg, um sie in das Verhältniss der Sclaverei hinein zu zwingen, für gerecht erklärte; dass er ferner das Weib dem Wesen nach tief unter den Mann herabwürdigte, auch die Seeräuberei als eine naturgemässige und anständige Erwerbsquelle bezeichnete, und andere Behauptungen vortrug, an deren Unrichtigkeit heute kein denkender Mensch zweifelt. Die Kritik ist überhaupt ein unveräusserliches Recht der besonderen menschlichen Vernunft, des persönlichen Menschengeistes, und es giebt auf Erden keine Auctorität, die ihr sich zu entziehen berechtigt wäre oder für immer vermöchte.

Breslau, 14. December 1869.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniss.

Erstes Buch.

Darstellung der Lehre des Aristoteles von der Tragödie.

Erstes Capitel.

Die aristotelische Lehre von der Kunst überhaupt.

Seite

Zweites Capitel.

Das Wesen der Tragödie.

Drittes Capitel.

Die Bestandtheile der Tragödie im Einzelnen.

I. Der Mythos.

Viertes Capitel.

Charaktere. — Dialektik. — Sprachlicher Ausdruck und Melopöie.

Seite

Fünftes Capitel.
Die Lehre von der Katharsis-Wirkung.

Zweites Buch.

Kritik der Lehre des Aristoteles von der Tragödie.

Erstes Capitel.
Kritik der allgemeinen Grundlagen der aristotelischen Lehre.

Zweites Capitel.
Prüfung der Definition der Tragödie mit besonderer Rücksicht auf die Katharsislehre.

Drittes Capitel.
Kritik der Lehre vom Mythos.

Erstes Buch.

Darstellung der Lehre des Aristoteles von der Tragödie.

Erstes Capitel.

Die aristotelische Lehre von der Kunst überhaupt.

§. 1.
Die Kunstthätigkeit.

Die wissenschaftliche Bestimmung und Theorie der Kunstthätigkeit nennt Aristoteles die poietische [1]) Wissenschaft. Diese ist seine eigenthümliche Schöpfung; ob es ihm vollkommen gelungen sei, ihre Selbstständigkeit zu erfassen und sicher zu stellen, bleibt einer anderen Untersuchung vorbehalten. Ein unsterbliches Verdienst des Philosophen wird es aber stets sein, eine ernste Geistesrichtung erkannt und vertheidigt zu haben, welche nicht bloss zum Schmucke des Lebens sich wirksam erweist, sondern eine wesentliche Offenbarung desselben ist und zur wahren Freude des Menschenherzens in einem inneren Verhältnisse sich befindet.

Wir sind nun freilich über seine Leistungen in dem Aufbau der neuen Wissenschaft nicht so genau unterrichtet, wie es uns wünschenswerth scheint, da von allen seinen Schriften, welche diesem Gebiete speciell angehörten, nur ein Buch über die Dichtkunst erhalten ist. Hier ist am meisten der Verlust seiner exoterischen Schriften, der durch kunstvolle Gesprächsform glänzenden Dialoge, auf die er uns verweist, wo wir nähere Aufschlüsse über die poietische Thätigkeit erwarten [2]), zu beklagen. Doch bemerkt Teichmüller richtig: „glücklicher Weise

[1]) Wir werden dieses Wort, wo wir dasselbe im Sinne des Aristoteles von dem künstlerischen Schaffen gebrauchen, immer poietisch und nie poëtisch schreiben, weil die letztere Form in der deutschen Sprache völlig eingebürgert eine beschränktere Bedeutung hat.

[2]) Eth. Nic. VI, 4, p. 1140 a 2—3. Vgl. über diese Stelle die schöne und überaus lehrreiche Schrift: „Die Dialoge des Aristoteles in ihrem Verhältniss zu seinen übrigen Werken. Von Jacob Bernays. Berlin 1863. V. v. Wilh. Hertz." Seite 57 ff.

war Aristoteles ein so systematischer Kopf, dass er keine Disciplin für sich isoliren und in das Gewebe der ganzen philosophischen Weltanschauung uneingefügt lassen konnte," indem er den Ausspruch motivirt, dass in allen Schriften des Philosophen Beziehungen auf die Kunsttheorie sich finden müssen und in der That sich finden [1]). Mühsamer Forschung erschliesst sich auf diesem Wege Vieles, wenn auch nicht Alles.

Je weniger wir indessen eine vollständige Darlegung der poietischen Wissenschaft in ihrer Selbstständigkeit von der Hand des Aristoteles vor uns haben, um so mehr müssen wir dieselbe in allen ihren Beziehungen aufsuchen, diese aber in ihren Wurzeln zu erkennen streben. Auch ist ja im Sinne des Philosophen die Wissenschaft nach ihrem Allgemeinbegriffe nur Eine, die sich dreifach gliedert; und wie sie selbst nun wegen der Vielheit der Beziehungen vollkommen nur begriffen werden kann in der Gesammterfassung ihrer dreigliedrigen Entfaltung [2]), so ist auch jedes einzelne Glied nur in seinen Beziehungen zu den beiden andern ganz zu verstehen. Es ist daher nothwendig, auf die aristotelische Eintheilung der Wissenschaft einzugehen; und da eine solche von dem Stagiriten nicht bloss durch die Verschiedenheit der Objecte des Wissens begründet, sondern auch aus seinen „Theilen" der Seele abgeleitet wird, so sind diese vor Allem näher zu betrachten.

Aus dem als unbezweifelt vorausgesetzten Lehrsatze, dass zwischen dem erkennenden Subjecte und den Objecten der Erkenntniss eine Analogie und Verwandtschaft nothwendig vorhanden sei, folgert Aristoteles, dass mit den der Gattung nach verschiedenen Wissensgebieten auch verschiedene Seelentheile (Geistesrichtungen) correspondiren [3]). Welcher Seeleneintheilung folgte nun der Philosoph? Was

---

[1]) „Aristotelische Forschungen." I. B. „Beiträge zur Erklärung der Poëtik des Aristoteles. Halle, Barthel. 1867." II. B. „Aristoteles Philosophie der Kunst." 1869. S. 3—4.

[2]) Top. VI, 6, p. 145 a 14—18.

[3]) Eth. Nic. VI, 2, p. 1139 a 8 f. . . . *πρὸς γὰρ τὰ τῷ γένει ἕτερα καὶ τῶν τῆς ψυχῆς μορίων ἕτερον τῷ γένει τὸ πρὸς ἑκάτερον πεφυκός, εἴπερ καθ' ὁμοιότητά τινα καὶ οἰκειότητα ἡ γνῶσις ὑπάρχει αὐτοῖς.* Ein richtiger Gedanke liegt hier jedenfalls zu Grunde; das Auge des Leibes, welches für die Aufnahme des sinnlichen Lichtes bestimmt ist, strömt selber Licht aus, und so besteht zwischen den geistigen Potenzen und der Wahrheit, die sich auf das Wesen der Dinge bezieht, Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit; aber es ist doch noch etwas anderes, nun verschiedene Wahrheits- respective Wissens-Sphären anzunehmen und dem entsprechend Seelentheile, welche *τῷ γένει* verschieden seien.

zunächst die allgemeine Eintheilung betrifft, so können wir darüber nicht ungewiss sein. Aristoteles fand zwei philosophische Schulmeinungen vor: die platonische Dreitheilung (Trichotomie) in ein denkendes, ein eiferartiges und ein begehrendes Seelenelement, und eine Zweitheilung (Dichotomie), in einen vernünftigen und einen vernunftlosen Theil [1]). Das Eintheilungsprincip, welches dieser Trichotomie und Dichotomie zu Grunde liegt, schien ihm zu einer endlosen Reihe von Theilen zu führen; doch deutete er auch hier schon an, wie die Vielheit auf die Zweiheit zurückzubringen [2]). Die Dichotomie glaubte er dann später, wie früher geschehen, philosophisch rechtfertigen zu können, und er entschied sich von Neuem für dieselbe. Hierüber darf kein Schwanken und Zweifeln stattfinden, denn in der nikomachischen Ethik, die entschieden später als die Bücher von der Seele geschrieben ist, erklärt er unumwunden, er habe dafür genügende Beweise entwickelt in den exoterischen Schriften und er könne diese Lehre als erwiesen in die eben vorliegende Untersuchung ohne Weiteres herübernehmen, was er denn auch thut [3]). Da nun aber das Schlusscapitel des ersten Buches der nikomachischen Ethik, worin das eben erwähnte Citat vorkommt, eine praktische Tendenz verfolgt, nämlich eine mehr populäre psychologische Unterweisung für den Politiker darbieten will, so gewährt es für unseren Zweck eine grössere Ausbeute nicht; doch ersehen wir soviel daraus, dass der Philosoph die beiden Seelentheile (über deren Trennbarkeit oder Untrennbarkeit, ob zerlegbar wie körperliche Theile oder begrifflich zu sondern, er hier

---

[1]) De an. III, 9, p. 432 a 24 f. . . . *τινὲς λέγουσι διορίζοντες, λογιστικὸν καὶ θυμικὸν καὶ ἐπιθυμητικόν, οἱ δὲ τὸ λόγον ἔχον καὶ τὸ ἄλογον.* Dass mit diesen Worten philosophische Schulmeinungen angeführt werden, hat Bernays (a. a. O. 37) überzeugend dargethan.

[2]) A. a. O. 432 b 4 f. *καὶ ἄτοπον δὴ τοῦτο διασπᾶν. ἔν τε τῷ λογιστικῷ γὰρ ἡ βούλησις γίνεται, καὶ ἐν τῷ ἀλόγῳ ἡ ἐπιθυμία καὶ ὁ θυμός.*

[3]) Eth. Nic. I, 13, p. 1102 a 26 f.: *λέγεται δὲ περὶ αὐτῆς* (*τῆς ψυχῆς*) *καὶ ἐν τοῖς ἐξωτερικοῖς λόγοις ἀρκούντως ἔνια, καὶ χρηστέον αὐτοῖς, οἷον, τὸ μὲν ἄλογον αὐτῆς εἶναι, τὸ δὲ λόγον ἔχον.* Er geht hierauf sofort an die Beantwortung der Frage, in welchem Sinne das Vernunftlose und das Vernünftige als Theile (*μόρια*) der Seele zu betrachten seien. Dass die Dichotomie richtig sei, wird nicht mehr in Frage gestellt, denn dies ist bewiesen in den *ἐξωτερικοῖς λόγοις*, das heisst, wie im 16. Jahrhundert bereits Sigonius bemerkt (Op. V. I, p. 440 ed. Argelati) und J. Bernays (a. a. O. S. 21 ff. u. 64 f.) höchst wahrscheinlich gemacht hat, in dem verlorenen Dialog Eudemos, der wohl zu dem Schönsten gehörte, was Aristoteles überhaupt in der künstlerischen Darstellungsform geleistet hat. Spuren von der Erhaltung desselben finden sich bis in die byzantinische Zeit. — Mit Berufung auf I, 13 wird in der nikom. Ethik VI, 2, 1139 a 3 die Dichotomie ebenfalls als unbezweifelt richtig hingestellt.

die entscheidende Belehrung ablehnt) in weiterer Gliederung sich gedacht hat.

An dem Vernunftlosen [1]) zunächst unterscheidet er die animalisch ernährende und Wachsthum bewirkende Kraft oder Ursache [2]), welche keine specifische Eigenthümlichkeit der menschlichen Natur ist, sondern allem organisch Lebendigen innewohnt.

Zur Seele gehört sie, weil das als Vernunftloses Bezeichnete ein Theil der Seele ist, aber sie wirkt ganz unabhängig von dem Vernünftigen, ihrem eigenen Gesetze folgend, mag die Vernunft thätig sein oder nicht [3]); sie ist das Körper-bildende und -erhaltende Princip. Als zweites, den vernunftlosen Seelentheil constituirendes Element, bestimmt der Philosoph das leidenschaftliche (*παθητικόν*), welches aber für Einflüsse der Vernunft empfänglich ist und, obgleich in dem Vernunftlosen wurzelnd, passiv vernünftig genannt werden kann [4]), weil der Vernunft gehorchend [5]). Wo der Einfluss der Vernunft sich wirksam zeigt, erscheint dies Element vernünftig, unter der Form der Vernunft (*μετὰ λόγον*), wo es aber bloss seiner eigenen Natur folgt, sogar widervernünftig (*παρὰ τὸν λόγον*), kämpfend und widerstrebend gegen die Vernunft (*μάχεταί τε καὶ ἀντιτείνει τῷ λόγῳ*), indem diese es beherrschen, ihm ihr Siegel aufdrücken will und soll.

Das Vernünftige kann daher auch zweifach aufgefasst werden: im eigentlichen Sinn, wo es an und für sich, in der ihm eigenen Natur

---

[1]) Wir übersetzen *ἄλογον* lieber durch „Vernunftloses“ als durch „Unvernünftiges,“ weil letzteres in unserer Sprache den Begriff der Zweckwidrigkeit und der Verletzung höherer gesetzlicher Ordnung in sich schliesst, während das *ἄλογον* des Aristoteles zwar das Gesetz freier Vernünftigkeit nicht in sich trägt, wohl aber nach dem Gesetze der Nothwendigkeit von einer immanenten Teleologie geleitet wird, welche das *λόγον ἔχον* mit seinem vernünftigen Freiheitsgesetze in harmonische Wechselbeziehung mit sich bringen kann.

[2]) A. a. O. 32 ff.: *τὸ αἴτιον τοῦ τρέφεσθαι καὶ αὔξεσθαι.* Er sagt statt *αἴτιον* auch *δύναμις.*

[3]) In der oben erwähnten Stelle der Schrift „Von der Seele“ (III, 9) wird zwar das *θρεπτικόν*, d. h. eben die animalisch ernährende Kraft, als ein Element bezeichnet, das Einer leichtlich weder für *ἄλογον* noch für *λόγον ἔχον* erklären möchte; aber einmal wird es hier mit dem *αἰσθητικόν* auf's Engste zusammengefasst, dann behauptet Aristoteles hierüber nichts, sondern spricht nur Aporien aus; und so muss es wohl bei der massgebenden späteren ganz positiven Lehre in der nikom. Ethik bleiben, um so mehr da, wie Bernays (69) sehr richtig bemerkt, in der Schrift von der Seele die Dichotomie noch im Sinn ihrer akademischen Vertreter aufgestellt ist.

[4]) p. 1102 b 13 ff. Vgl. Bernays, S. 68—69.

[5]) Eth. Nic. III, 7, p. 1098 a 4: *ὡς ἐπιπειθὲς λόγῳ.*

betrachtet wird, und dann, insofern es in dem ihm gehorchenden Vernunftlosen sich wirksam erweist [1]). Aber nehmen wir es jetzt an und für sich. Auch als solches lässt es begrifflich sich verschiedenartig sondern.

Denn wie die ganze Seele zwei Theile hat, den vernunftlosen und vernünftigen, so unterscheiden wir auch in diesem wiederum zweierlei, das Eine, womit wir zum beschaulichen Wissen derjenigen Dinge gelangen, deren Principien unwandelbar sind und nicht anders sein können, und das Andere, womit wir das praktische Wissen des Veränderlichen, das sich so und auch anders verhalten kann, uns aneignen. Mag das Eine die schlechthin wissenschaftliche Kraft (*τὸ ἐπιστημονικόν*) heissen, das Andere die vernünftig schliessende und erwägende (*τὸ λογιστικόν* [2]). Die weitere Entwickelung ergiebt, dass diese zweite Kraft abermals in zwei Richtungen sich entfaltet, so dass das Vernünftige, welches Aristoteles auch *διάνοια*, dem Zusammenhange nach „geistige Denkkraft“ [3]), nennt, als ein Dreifaches in die Erscheinung tritt, als beschauliche oder speculative (*θεωρητική*), als praktische (*πρακτική*) und als künstlerische (*ποιητική*) Kraft [4]). Alle und jede Vernunftthätigkeit des vernünftigen Seelentheiles an sich muss in eine dieser drei Richtungen fallen, welche auch

---

[1]) p. 1103 a 2—3: *διττὸν ἔσται καὶ τὸ λόγον ἔχον: τὸ μὲν κυρίως ἐν αὐτῷ, τὸ δ' ὥσπερ τοῦ πατρὸς ἀκουστικόν τι.* Letzteres Gleichniss findet in dem Vorangehenden seine Erklärung.

[2]) p. 1139 a 6 ff.: *ὑποκείσθω δύο τὰ λόγον ἔχοντα, ἓν μὲν ᾧ θεωροῦμεν τὰ τοιαῦτα τῶν ὄντων, ὅσων αἱ ἀρχαὶ μὴ ἐνδέχονται ἄλλως ἔχειν, ἓν δὲ ᾧ τὰ ἐνδεχόμενα . . . . λεγέσθω δὲ τούτων τὸ μὲν ἐπιστημονικὸν τὸ δὲ λογιστικόν* — Das *ἐπιστημονικόν* nennt Aristoteles in der Schrift „Von der Seele“ (III, 9, 432 b 26), in Verbindung mit dem *λογιστικόν, ὁ καλούμενος νοῦς.*

[3]) Das bei Aristoteles vielsinnige Wort *διάνοια* erhält seine nähere Bestimmung jedesmal durch den Zusammenhang.

[4]) p. 1139 a 26 ff. Aristoteles fasst die drei Weisen der Aeusserung des Vernünftigen hier mit Beziehung auf die sittliche Aufgabe des Menschen, und so berührt er an dieser Stelle nur leicht ihre begriffliche Bestimmung. Es entsprechen denselben drei Tugenden, welche er die dianoetischen nennt: Weisheit (*σοφία*, oder auch *ἐπιστήμη*, Wissenschaft im engeren Sinne), Klugheit (*φρόνησις*, die praktische Tugend) und Kunstfertigkeit (*τέχνη*). b 15 ff. Zwar führt der Philosoph hier scheinbar fünf dianoetische Tugenden an: *τέχνη, ἐπιστήμη, φρόνησις, σοφία, νοῦς*; allein wie diese Reihenfolge schon nicht in seinem System begründet ist, so auch die Zahl nicht. Nach seiner eigenthümlichen Methode, mit dem, was zuerst die Erfahrung dem suchenden Blicke darbietet, die streng wissenschaftliche Untersuchung einzuleiten (worauf schon Bernays in dem weiterhin zu besprechenden Briefe an Spengel zum Ausgleich einer im Wortlaute bestehenden Differenz zwischen dem fünften und siebenten Capitel des VIII. Buches der Politik hingewiesen hat), nennt er, was in

auf drei verschiedene Gebiete als ihre Objecte sich beziehen, so dass hieraus sich drei Wissenschaften gestalten[1]). Ihre Entgegensetzung sowohl wie ihre die Zusammengehörigkeit alles geistigen Denkens, Handelns und Schaffens betonende gegenseitige Beziehung fordert hier in aller Kürze eine Bezeichnung ihres Princips und ihres Inhaltes.

Die theoretische Wissenschaft ist die beschauliche (*θεωρία*), nicht aus sich hinausarbeitende, sondern in sich hereinbildende; sie erkennt nicht, um zu handeln, sondern um zu erkennen, die Wahrheit an sich ist ihr Zweck [2]); denn ihr Gegenstand ist das nothwendige Sein, das Unveränderliche, das nicht anders sein kann[3]). Es liegt daher auch der Eintheilungsgrund der theoretischen (speculativen) Wissenschaft nicht in der beschaulichen Denkthätigkeit selbst, sondern in ihrem Objecte, in dem Sein der Dinge, insoweit dieses unterscheidende Bestimmtheiten darbietet. Deren sind drei. Das Sein ist nämlich entweder mit dem Stoffe untrennbar verbunden, oder getrennt und unabhängig von demselben. Das Erstere ist wiederum doppelter Art: es ist der Bewegung und der Ruhe fähig und theilhaft und als solches die vom Stoffe in keiner Art trennbar zu denkende Natur, das Ineinander von Stoff und Form; oder es ist an sich bewegungslos und nur durch Abstraction für sich, vom Stoffe gesondert, denkbar, indem es die

---

der Sprache auf den Begriff einer dianoetischen Tugend gleichsam Anspruch zu machen scheint; die wissenschaftliche Besprechung stellt aber heraus, dass diese drei: *σοφία νοῦς καὶ ἐπιστήμη*, dasselbe bezeichnen, und zwar die theoretische Tugend. p. 1141 a 18. *ὥστ' εἴη ἡ σοφία νοῦς καὶ ἐπιστήμη, ὥσπερ κεφαλὴν ἔχουσα ἐπιστήμη τῶν τιμιωτάτων.* Vgl. b 2—3. Im Verlaufe der Untersuchung wird *νοῦς* freilich auch mit *φρόνησις* in Verbindung gebracht, wie in anderer Beziehung und an anderm Orte mit *τέχνη*, weil er wie *διάνοια* allen drei Richtungen gemeinsam ist; andererseits aber werden zur Erschöpfung des Begriffs der Tugend der *φρόνησις* noch *γνώμη, εὐβουλία, δεινότης* und *σύνεσις* herbeigezogen. Das sind vielleicht Winke für eine specielle Behandlung der dianoetischen Tugenden; denn Prantl's Buch, „Ueber die dianoetischen Tugenden der nikomachischen Ethik, München 1852," wie viel Schönes es sonst im Einzelnen enthalten mag, hat doch die Aufgabe nicht vollkommen gelöst.

[1]) Wo es sich um die eigentlich wissenschaftliche Function und Bedeutung in jenen drei Geistesrichtungen handelt, geht man wohl am sichersten von den hieher gehörigen Stellen der Metaphysik aus. Metaph. VI, 1, p. 1025 b 18 ff. . . *εἰ πᾶσα διάνοια ἢ πρακτικὴ ἢ ποιητικὴ ἢ θεωρητικὴ κτλ.* 25; 2, 1026 b 4—5; XI, 7, 1064 a 10 ff.. Darnach sind zu beachten: Top. VI, 6, 145 a 15 ff.; VIII, 1, 153 a 10—11. Wir werden auf einzelne dieser Stellen ausführlicher zurückzukommen Gelegenheit haben.

[2]) De an. III, 9, 432 b 27 ff.

[3]) Eth. Nic. VI, 2, 1139 a 6 ff., 3, b 19 ff. Die *θεωρία* heisst in Bezug auf die Sicherheit, womit sie ihren Gegenstand besitzt, auch *ἐπιστήμη*, und ist dann Gegensatz zu *δόξα*. Vgl. Analyt. post. I, 33, p. 88 b 30 f.

äussere Formation und das Grössenverhältniss der Körper in sich begreift. Das unbewegte und vom Stoffe an sich real getrennte und unabhängige Sein aber ist das ewige, das göttliche. Hiernach gestalten sich drei theoretische Wissenschaften: die Physik, die Mathematik und die erste Philosophie oder die Theologie[1]), von welchen die dritte die erhabenste ist[2]), den leitenden Stern der Weisheit in sich tragend. Aristoteles betrachtete sie mit Stolz als die eigenste und grösste Schöpfung seines wissenschaftlichen Geistes. Erkenntniss des Wahren, d. i. des Seienden, ist das Ziel der dreifachen theoretischen Wissenschaft. Anfang aber und principielle Bedingung alles Erkennens ist die dem Menschen mit den Thieren gemeinsame Wahrnehmung durch die Sinne (*αἴσθησις*[3]). Auf Grund derselben entwickelt sich mit Hülfe der Erinnerung die Erfahrung und an diese schliesst sich das vermittelnde vernünftige Denken, welches durch Dialektik und Analytik mittelst Schlussfolgerung eine Fülle von theoretischen Erkenntnissen gewinnt, indem es jede neue als Mittelbegriff und Grund für eine folgende in die Beweisführung eingliedert[4]). Zum Abschlusse gelangt aber das menschliche Wissen, indem der durch sich selbst auch unabhängig von allen äusseren Vermittlungen wirkende (*δι αὑτου ἐνεργῶν*) Geist (*νοῦς*) schliesslich, dem Kreislaufe der Beweisführungen in's Unendliche ausweichend, zu einem unmittelbaren Erfassen des Einfachen, d. i. der ewigen Wesenheit sich erhebt[5]).

Die praktische Wissenschaft (oder Philosophie) ist auf das sittliche Handeln gerichtet. Sie sucht zwar auch Wahrheit, aber des Handelns wegen. In diesem nimmt die Wahrheit ein übereinstimmendes Verhältniss ein zu der menschlichen Willens-Strebung. Die Erkenntniss der Wahrheit wird dabei nicht mehr erweitert für die theoretische Wissenschaft, denn das Princip der praktischen Wissenschaft ist nicht

---

[1]) Metaph. VI, 1, 1025 b 20, 26; 1026 a 7. Vgl. XI, 7, 1064 b 1 ff. Diese Eintheilung kehrt öfter wieder, sie ist dem Aristoteles geläufig.

[2]) Met. XI, 7, 1064 b 1 ff. *δῆλον τοίνυν ὅτι τρία γένη τῶν θεωρητικῶν ἐπιστημῶν ἐστί, φυσική, μαθηματική, θεολογική. βέλτιστον μὲν οὖν τὸ τῶν θεωρητικῶν ἐπιστημῶν γένος, τούτων δ' αὐτῶν ἡ τελευταία λεχθεῖσα.* Die Werthbestimmung findet er in der Würde des Wissens-Objectes. — Vgl. VI, 1, 1026 a 18 ff.

[3]) An. post. II, 19, 99 b 26. Vgl. Metaph. I, 1, 980—981.

[4]) Hier einzelne Stellen anzuführen, dürfte überflüssig sein. Das Beweisverfahren ist besonders in der zweiten Analytik erörtert.

[5]) Anal. post. II, 19, 100 b 5—17. Eth. VI, 6, 7, 1141 a 17 b 2; 1142 a 25 ff.

in dem Sein der Dinge, sondern in dem Handelnden, und zwar ist es der Vorsatz oder Wille [1]), welcher auf Grund vernünftiger Erwägung als Strebung (Zuwendung oder Abwendung, d. i. Begehrung oder Verabscheuung [2]) sich wirksam erweist. Auf die Beschaffenheit dieser Strebung kommt es bei der praktischen Wissenschaft an: sie wird gut oder böse genannt. Wie nun für das theoretische — weder praktische noch poietische — Denken Wahrheit und Unwahrheit (in der Form der richtigen oder falschen Erkenntniss) als das Gute und Böse gilt, so ist für das praktische Denken das Gute das übereinstimmende Verhältniss der Wahrheit mit der richtigen Strebung [3]), während Missverhältniss und Widerspruch in dieser Hinsicht das Böse ist.

Der Endzweck der praktischen Wissenschaft ist aber jenes richtige Verhältniss, das Guthandeln (*εὐπραξία*) selbst [4]). Das Ziel ist Wahrheit, aber nicht Gewinnung sondern Anwendung derselben, und nicht Wahrheit in dem Werke (in dem Erfolge der Handlung), sondern in der Handlung an sich, in welcher die sittliche Werthbestimmung gesucht werden muss. Das Gebiet der praktischen Philosophie umfasst Ethik und Politik, Sitten- und Staatslehre, die einander bedingen, fordern und fördern und eine einheitliche Wissenschaft durch Princip, Zweck und Methode darstellen. Die Sittlichkeit des Einzellebens ist nur im Staate möglich, und dieser fordert hinwiederum für seine Existenz die Sittlichkeit als ein unbedingt Nothwendiges [5]).

Die poietische (bildende, technische oder künstlerisch gestaltende) Wissenschaft zielt, ebenfalls im Zusammenhange mit der Wahrheit, auf ein hervorzubringendes concretes Werk. Auch sie findet keine neue Wahrheit für das theoretische Wissen, sondern wendet die das Gebiet des Möglichen beherrschende an, und zwar zur Hervorbringung eines Werkes. Ihr Princip ist nun freilich nicht in dem Werke, sondern in dem wirkenden Subjecte [6]), in dem künstlerisch Bildenden. Dieses Princip ist Geist oder Kunst oder ein gewisses Ver-

---

[1]) Metaph. VI, 1, 1025 b 23 . . . *τῶν δὲ πρακτικῶν ἐν τῷ πράττοντι ἡ προαίρεσις*. — Eth. Nic. VI, 1, 1139 a 31.

[2]) Eth. Nic. VI, 2, 1139 a 21—22 *δίωξις καὶ φυγή*.

[3]) A. a. O. 26—31. . . . *τοῦ δὲ πρακτικοῦ καὶ διανοητικοῦ ἡ ἀλήθεια ὁμολόγως ἔχουσα τῇ ὀρέξει τῇ ὀρθῇ*.

[4]) A. a. O. b 3 f. *ἡ γὰρ εὐπραξία τέλος, ἡ δ' ὄρεξις τούτου*.

[5]) Hierüber ist kein Zweifel. Vgl. indessen Nickes, De Aristotelis Politicorum libris diss. Bonnae, 1851.

[6]) Eth. Nic. VI, 4, 1140 a 10 ff.

mögen [1]). Demnach hat sie ihren Zweck nicht in der bildenden Thätigkeit, sondern in dem hervorzubringenden Werke [2]). Daher ist hier das Werk besser, edler als die Thätigkeit, weil eben der Zweck ausserhalb der Handlung in dem Kunstgebilde liegt [3]).

Das künstlerische Bilden wurzelt nun aber wie das sittliche Handeln in der Vernünftigkeit der menschlichen Natur, die in dem Geiste zur lichten Erkenntniss sich erschliesst. Keines von beiden ergänzt die theoretische Wissenschaft, das Eine wie das Andere ist vielmehr an ihr Resultat gebunden, wo und insofern das Gebiet des Veränderlichen und Gestaltungsfähigen zu dem Ewigen in Beziehung tritt. Wo die Erkenntniss am Ziele ist, beginnt das Bilden (nach der Wahrheit [4]). Da nun aber das Princip dieser Thätigkeit in dem Subjecte derselben ist, so wird also der Künstler den Gedanken (*νόησις*), die wahre Idee für das hervorzubringende Werk gleicherweise in sich selbst zu suchen haben; er empfängt sie von dem auch die ewigen Principien unmittelbar ergreifenden Geiste. Es ist nicht allein das von der Wahrnehmung ausgehende und auf Vermittelungen sich aufbauende philosophische Denken, welches die Künstleridee erzeugt; aber obgleich auch auf unvermittelte Anregung von Seiten des unveränderlichen ewigen Seins sich entwickelnd, hat die poietische Thätigkeit doch wie die praktische das Veränderliche, das Mögliche zum Gegenstande.

Aus der Forderung einer wahren Idee, wonach die Kunst bilde, folgt demnach nicht, dass die Kunsthätigkeit sich etwa nur in dem vollendeten Philosophen entfalten könne, in dem Denker nämlich, der in sicherem Erkenntnissgange auch das Gebiet der theoretischen Wissenschaft durchmessen hat und bei voller Beherrschung desselben gleichsam darin lustwandelt. Es genügt dem Künstler wie dem ethisch sich Bethätigenden das unmittelbare Walten des Geistes (des *νοῦς*), welcher wie durch Schauen (ohne den beweisführenden *λόγος*) das Allgemeine und die Principien erfasst [5]). Doch scheint Aristoteles der Ansicht zu sein, dass die Beurtheilung der von dem Künstler

---

[1]) Metaph. VI, 1, 1025 b 22: *τῶν μὲν γὰρ ποιητικῶν ἐν τῷ ποιοῦντι ἡ ἀρχὴ ἢ νοῦς ἢ τέχνη ἢ δύναμίς τις.*

[2]) Eth. Nic. 1139 b 1 f.

[3]) Nic. I, 1, 1094 a 5: *ὧν δ' εἰσὶ τέλη τινὰ παρὰ τὰς πράξεις, ἐν τούτοις βελτίω πέφυκε τῶν ἐνεργειῶν τά ἔργα.*

[4]) Methaph. VII, 7, 1032 b 16—17. Vgl. Eth. Eud. II, 11, 1227 b 32.

[5]) Nic. I, 35. Diese Stelle hebt die Thätigkeit des *νοῦς* zwar nur dazu hervor, um nachzuweisen, woher die sittlichen Ideen und Zwecke gewonnen werden; aber das Verhältniss für das künstlerische Bilden ist ähnlich und in Bezug auf Art und Weise dasselbe.

hervorgebrachten Kunstgebilde, das Kunstrichteramt dem theoretischen Philosophen zukomme, der allein die künstlerische Wissenschaft sich vollkommen aneignen könne. Dies bleibe dahingestellt.

§. 2.

Nachahmung.

Fassbarer wird noch der aristotelische Begriff von der Kunstthätigkeit, weil begrenzter, durch ein weiteres Moment, das wir zwar anderen Erörterungen entnehmen, aber dennoch in der Kunsttheorie des Philosophen für wesentlich halten. Es ist dies sein Ausspruch, dass die Kunst in jeder Gestalt Nachahmung (*μίμησις*) sei; ohne Nahahmung keine Kunst, — zum Begriffe aller schönen Künste gehört es im Allgemeinen, dass sie Nachahmungen sind [1]. Offenbar also wird der Begriff der Kunst vollkommen nur verstanden bei voller Klarheit des Begriffes der Nachahmung.

Wie ist dieser nun zu fassen? Vahlen erklärt ihn [2] so: „*μίμησις*, d. i. die dichterische Umbildung und künstlerische Gestaltung eines gegebenen oder erfundenen Stoffes." Diese Erklärung erregt Bedenken; denn sie übergeht die ursprünglichste Bedeutung des Wortes *μίμησις*, die der Nachahmung nämlich, welche auch in der aristotelischen Verwendung desselben zu einem technischen Ausdrucke noch wesentlich geblieben ist und in der Umschreibung des Wortinhaltes wohl nicht fehlen darf. Darauf kommt es eben an, zu begreifen, dass das Umbilden und Gestalten ein Nachbilden, ein Nachahmen sei. Die *μίμησις* ist eine nähere Bestimmung der *ποίησις*, und es scheint daher nicht statthaft zu sein, diese nähere Bestimmung wiederum durch Zurückgreifen auf das, was durch dieselbe bestimmt werden soll, d. i. hier auf die *ποίησις* (dichterische Umbildung, künstlerische Gestaltung eines Stoffes), zu erklären. Dass dem Worte *μίμησις* aber gerade der Gedanke der Nachahmung eigen sei, zeigt ja unwidersprechlich die

[1]) Poet. c. 1. p. 1447 a 13 ff. *ἐποποία δὴ . . . . . πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον.* An dieser Stelle ist zwar nur von der Poesie und von dem Flöten- und Cither-Spiel die Rede, allein c. 4. werden indirect auch Bildhauerkunst und Malerei als Nachahmungen deutlich genug bezeichnet, so wie gelegentlich noch andere Künste. Vgl. Phys. II, 8, 199 a 15 f. und Rhet. I, 11, 1371 b 4 ff.

[2]) Beiträge zu Aristoteles Poetik I. Wien 1865. S. 2 und 30. Diese Beiträge sind zu einem vollständigen vortrefflichen Commentar angewachsen, welcher geeignet ist, dem Verfasser die allgemeinste Anerkennung zu sichern.

aristotelische Entwicklung des Ursprungs der Dichtkunst, welche Vahlen so klar und erschöpfend wiedergegeben hat. Die Uebersetzung der *μίμησις* durch „Darstellung," welche einige Gelehrte sich erlauben [1]), ist durchaus unzulässig, weil dadurch der aristotelische Gedanke seiner Individualität gänzlich entkleidet wird. Richtig im Sinne der Nachahmung fasst August Wilhelm von Schlegel [2]) das Wort; aber er thut dem Aristoteles Unrecht, indem er voraussetzt, derselbe denke nur an die Nachahmung der äusseren Erscheinung der einzelnen Naturdinge, also ohne Beziehung auf das Allgemeine oder Ideale, wesshalb er ihn corrigiren zu müssen glaubt durch Aufstellung des Satzes: „Die Kunst muss Natur bilden," in welchem Satze er jedoch Wahres und Falsches mischt, wie sich bei der Kritik der aristotelischen Lehre gelegentlich zeigen wird.

Die Bedeutung „Nachahmung" im allgemeinsten Sinne ist für die aristotelische *μίμησις* zunächst festzuhalten. Dass nämlich allen Künsten das charakteristische Merkmal der Nachahmung zukommt, beruht auf einer eigenthümlichen Anlage der menschlichen Natur, auf dem ihr angebornen Nachahmungstriebe, vermöge dessen der Mensch unwillkürlich an der nachahmenden Thätigkeit wie an dem Nachgeahmten Lust empfindet. Jede gute Nachahmung erregt Wohlgefallen. Mit dem unter das Gesetz der Freiheit sich stellenden eminenten Nachahmungstriebe, durch welchen der Mensch sich auszeichnet vor den übrigen lebenden Wesen, steht in wirksamer Beziehung der Wissenstrieb, die beide in gegenseitiger Anregung und Förderung sich wirksam erweisen [3]).

Ist die Kunst aber wesentlich Nachahmung, so folgt daraus, dass die Kunstthätigkeit eine absolute oder wahrhaft schöpferische nie sein, nie werden kann; weder materiell, noch formell, d. h. weder in Bezug auf den Stoff noch hinsichtlich der Form bringt sie je Etwas aus Nichts oder etwas unbedingt Neues hervor. Eine göttliche Kunst im Sinne des schlechthinigen Schaffens nach absolutem Wissen

[1]) Von Raumer, Ueber die Poetik des Aristoteles. Abhandlungen der Berliner Academie, 1828, hist.-philol. Classe, S. 118; ferner K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst. S. 1; und Andere.

[2]) Ueber das Verhältniss der schönen Kunst zur Natur. Sämmtliche Werke, B. IX., S. 295 ff. ed. Eduard Böcking. Leipzig, Weidmann'sche Buchhandlung, 1846.

[3]) Poet. 3, 1448 b 5 ff. *τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων, ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται δία μιμήσεως τὰς πρώτας κτλ.* Vgl. Rhet. a. a. O.

durch allmächtig gestaltende Hand kennt Aristoteles nicht. Hiermit ist die Kunst in ihre endlichen Schranken gewiesen.

Aber zieht der Begriff der Nachahmung sie nicht noch tiefer herab, auch unter das menschliche Können? Denn es scheint (wie Schlegel wirklich meinte), als beziehe Nachahmung sich nur auf die wesenlosen Formen, auf die äusseren Gestalten und Umrisse der Erscheinungen der einzelnen Naturdinge, die in der sichtbaren Welt mit voller Wirklichkeit uns entgegentreten, und als habe Aristoteles in seiner Kunstlehre nichts als eine Morphologie[1]). Dies ist indessen bloss Schein. Wenn Platon mit dem Eifer der Polemik in dem Begriffe der Nachahmung die Kunst auf so niedrigem Standpunkte noch zuweilen auffasste, so lag eine solche Auffassung jenem bereits ganz fern. Ihm ahmt der Geist mehr nach als das sinnliche Auge des Leibes zu schauen vermag. Nicht umsonst neigt er sich zu der Annahme, dass das bewegende Princip der künstlerischen Thätigkeit der *νοῦς*, der Geist sei; denn dieser, wie er das Allgemeine und Einfache unmittelbar ergreift, geht naturgemäss über das Gebiet der wirklichen Formen hinaus und er erhebt sich zu der Sphäre der möglichen. Was Aristoteles in dieser Hinsicht von der Poesie und vom Drama insbesondere lehrt, gilt ihm auch von der Kunst überhaupt. Hier sind nun folgende Worte, deren Sinn unzweifelhaft ist, wichtig: „Aus dem Gesagten ist aber auch das noch offenbar, dass nicht die Darstellung des Geschehenen die Aufgabe des Dichters ist, sondern zu zeigen, wie etwas geschehen könne und was möglich sei nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit. . . . . . . Dadurch unterscheidet sich der Geschichtschreiber von dem Dichter, dass jener das wirklich Geschehene darstellt, dieser aber, wie etwas geschehen kann. Und das ist der Grund, warum die Dichtkunst philosophischer und erhabener ist als die Geschichtswissenschaft, indem jene vielmehr das Allgemeine (*τὰ καθόλου*) darstellt, diese aber das Besondere (*τὰ καθ' ἕκαστον*[2]).“ Er meint dasselbe, wenn er an einer anderen Stelle noch mit Hinweis auf Malerei und sonstige Bildnerei, welche die nämliche Auf-

[1]) Er braucht den Ausdruck *μορφή* für Abbildung, für dargestellte äussere Form. Poet. 3, 1448 b 12.

[2]) Poet. 9, 1451 a 36, b 1—7. *φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. . . . . . . διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.*

gabe habe, von dem Dichter als nachahmendem Künstler sagt, er könne immer nur von Dreien Eins nachahmen: entweder das Wirkliche, wie es war oder ist, oder wie die Dinge nach der Sage und Meinung (der Menschen) sind, oder wie sie sein sollen"[1]). Die Bestimmung nämlich, wie das Besondere in der Natur sein und in die Erscheinung treten soll, empfängt es von dem Allgemeinen, welches in der Kunstrichter-Sprache mit Beziehung auf das wirklich erscheinende Besondere, worin es nur theilweise und unvollkommen verwirklicht sich zeigt, das Ideale genannt zu werden pflegt.

Wir sehen uns hier also auf die Erkenntniss zurückgeführt, dass ein Wissen unerlässliche Bedingung für das Schaffen der menschlichen Kunstthätigkeit ist, und zwar nicht bloss das Wissen um die inneren Gedankenbilder, welche in der Berührung mit der Wirklichkeit die Seele aus Sinnenvorstellungen zusammenfügend und sammelnd der Phantasie bleibend einprägt, sondern auch das Wissen der unmittelbar vom Geiste ergriffenen Ideale wie aller Mittel, welche zu ihrer formalen und realen Darstellung im Besonderen, in dem individuellen Werke, nothwendig oder doch förderlich und zweckmässig sind. Denn erst durch die Nachahmung des innerlich erblickten Idealen oder des individuell, wenn auch zunächst nur formal geschauten Allgemeinen, stellt die Kunst Wahrheit (mehr als in der Wirklichkeit erscheinende Wahrheit) dar. Die Wahrheit eines Kunstwerkes nämlich ist eben auch nur seine reale Beziehung auf das entsprechende Allgemeine, welches von demselben in individueller Form repräsentirt wird.

---

[1]) Sehr feine Untersuchungen über den Begriff der Nachahmung bei Aristoteles, nach dessen Lehre die Kunst mimetisch (nachahmend), nicht symbolisch (in Zeichen, in Sinnbildern) schaffe, hat Teichmüller (B. II. S. 141 ff.) angestellt und durchgeführt. Es ist wohl das Scharfsinnigste, was bis jetzt über diesen Punkt geschrieben ist. Wir haben oben im Texte Vieles zusammengefasst und ganz unabhängig, vor der erlangten Kenntniss seines Buches, dargestellt, was er in verschiedenen Distinctionen auseinanderlegt und vielseitig betrachtet. Worin wir abweichen, werden wir bei der Kritik hervorheben. Richtig ist jedenfalls als aristotelischer Gedanke angegeben, dass der Philosoph „die Nachahmungen oder die Kunstwerke als äusserlich durch die Technik vorhandene Phantasievorstellungen ansehe" (152), sofern damit gemeint ist, dass die Nachahmung ein technisch und in stofflicher Form herausgestelltes inneres Bild sei, das zwar von der Phantasie getragen wird, aber seinen Inhalt zugleich vom Geiste empfängt. Indessen es kommt uns hier nur auf die allgemeinste Grundlegung an, um den Boden für die specielle Darstellung der Theorie der Tragödie zu gewinnen.

Wendet man den weitesten Begriff des Allgemeinen auf das Gebiet des Möglichen im Scheine des Realen an, so gestaltet sich vor dem Geiste nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit eine unübersehbare Fülle von individuellen Formen (εἴδη); fasst man aber das Allgemeine in der umgrenzten Beziehung auf die reale Welt auf unter dem Gesichtspunkte der Nothwendigkeit, d. h. als die einfache ideale Wesenheit in den Dingen, aus welcher für Jedes, wie es sein soll, die Bestimmtheit fliesst, so ist die künstlerisch nachahmende Thätigkeit entschiedener eine in den der Zahl nach begrenzten und bestimmten individuellen Formen idealisirende, das Ideal in der gegebenen concreten Gestalt mit gesteigerter Energie nachahmende, wie es in ungestörter Entfaltung, ohne hemmende Einflüsse, auch real sich ausgestalten soll und endlich muss [1]).

Dieses ist nur eine Umschreibung jenes Gedankens, welcher der tiefste und fruchtbarste in der ganzen aristotelischen Kunstlehre ist.

§. 3.

Begriff der Kunst.

Aristoteles hat nicht ermangelt, uns eine haarscharfe, aber freilich auch allzuwortkarge Definition der Kunst zu hinterlassen. J. Bernays erklärt auf Grund derselben, die Kunst sei „die Fähigkeit besonnenen Machens [2])“, und Teichmüller sagt, sie sei „die rationale Fertigkeit des Schaffens“ [3]). Die Definition findet sich in der nikomachischen Ethik, im vierten Capitel des sechsten Buches. Die Uebersetzungen sind beide richtig, — wenn man sie richtig erklärt, denn sowohl das Wort „besonnen,“ wie das andere „rational,“ ist dehnbar genug, um den rechten Sinn aufzunehmen; beide Ausdrücke sind aber auch eben wegen der grossen Dehnbarkeit ihrer Bedeutungskraft der Erklärung wiederum sehr bedürftig. Wir wollen den Sinn der Definition zunächst aus dem Zusammenhange, in welchem sie vorkommt, zu ermitteln suchen.

Das sechste Buch der nikomachischen Ethik beginnt gleich mit dem zweiten Capitel die allgemeine Untersuchung über die dianoetischen Tugenden. Nachdem im zweiten Capitel deren Dreithei-

[1]) Vgl. noch die Stellen: 1454 a—b und 1460 b.
[2]) Dialoge etc. S. 39. Es ist die Uebersetzung der Worte: ἕξις μετὰ λόγου ποιητική.
[3]) B. II, S. 44.

lung ermittelt und ihre Beziehung zur Wahrheit einerseits für alle als eine nothwendige und andererseits für jede einzelne als eine besondere und verschiedene bestimmt worden, und im dritten Capitel der theoretischen Tugend oder der eigentlichen Wissenschaft im engeren Sinne das Gebiet des nothwendigen, unveränderlichen, ewigen Seins zugewiesen worden, sichert das vierte der praktischen und poietischen Tugend, oder der ethischen und der künstlerischen Fähigkeit, das Gebiet des Veränderlichen, auf dem die Dinge sich so und anders gestalten und verhalten können, je nachdem der Geist seinen Einfluss auf dasselbe geltend macht. Hier gilt es nun, Kunst und Klugheit (φρόνησις, denn mit diesem Worte bezeichnet der Philosoph die praktische Tugend), auf dem gemeinschaftlichen Gebiete des Veränderlichen wirksam in ihrer Geschiedenheit und Selbstständigkeit aufzuzeigen; und zu diesem Zwecke definirt Aristoteles beide.

Es erscheint zweckmässig, das ganze Capitel, welches übrigens nicht lang ist, hier möglichst getreu zu übersetzen. Aristoteles sagt [1]):

„Das auf verschiedene Weise Mögliche (das Veränderliche) umfasst zweierlei: das, was durch (künstlerisches) Schaffen, und das, was durch Handeln entsteht. Denn etwas Anderes ist Schaffen, etwas Anderes ist Handeln. Aber hiervon gewähren die exoterischen Schriften schon genügende Ueberzeugung. Demgemäss ist die Fertigkeit, nach vernünftigem Begriff zu handeln, etwas Verschiedenes von der Fertigtigkeit, nach vernünftigem Begriff etwas zu schaffen. Deshalb ist auch keine von beiden in dem Umfang der andern enthalten (es sind nicht einander deckende Begriffe): denn weder ist Handeln Schaffen noch Schaffen Handeln. Da nun aber die Fähigkeit, ein Haus zu bauen, eine Kunst ist, und zugleich ja auch eine Fertigkeit, nach vernünftigem Begriff etwas zu schaffen, und da es weder irgend eine Kunst giebt, die es nicht insofern ist als sie eine nach vernünftigem Begriff schaffende Fertigkeit ist, noch auch eine solche Fertigkeit, die nicht Kunst ist, so folgt hieraus wohl, dass Kunst und Fertigkeit, nach wahrem Vernunftbegriff zu schaffen, dasselbe sind. Jede Kunst aber concentrirt ihre Thätigkeit auf ein Entstehen; sie geht darauf aus, durch die Technik auszuführen und theoretisch zu ermitteln, wie etwas zur Wirklichkeit werde von dem Möglichen, das sein und auch nicht sein kann und dessen Princip in dem Schaffenden und nicht in dem geschaffenen Werke ist; denn die Kunst hat es weder mit den Dingen zu thuen, die durch Noth-

[1]) p. 1140 a 1—23.

wendigkeit sind oder entstehen, noch mit denen, welche die Natur hervorbringt: diese nämlich haben das Princip (des Seins oder Entstehens) in sich selbst. Da nun aber Schaffen und Handeln von einander verschieden sind, so folgt nothwendig, dass die Kunst dem Gebiete des Schaffens angehört, nicht aber dem des Handelns. Auf gewisse Weise haben vielmehr ihre Wirksamkeit auf dieselben Gegenstände gerichtet der Zufall und die Kunst, wie auch Agathon sagt: „Die Kunst den Zufall liebte, Zufall wiedrum Kunst.“ Die Kunst also, wie gesagt, ist eine Fertigkeit, nach wahrem Vernunftbegriff etwas im Gebiete des Möglichen zu schaffen; das Gegentheil aber, ein Widerspiel der Kunst, würde die Fertigkeit sein, auf demselben Gebiete nach falschem Begriff etwas zu schaffen.“

In diesem Capitel ist das Umfassendste und Gründlichste über den aristotelischen Begriff der Kunst enthalten, was wir hierüber von dem Meister noch besitzen; denn vergebens werden wir heute auf die Dialoge verwiesen, wo wir den Unterschied zwischen Schaffen und Handeln lernen könnten und Ueberzeugung davon gewinnen: sie sind verloren. Dass es höchst wahrscheinlich zwei gewesen sind, der dreibändige Dialog „Ueber Dichter“ und das Gespräch über „rethorische Kunst“, in einem Buche, welches auch den Titel „Gryllos“ (Name des in der Schlacht bei Mantinea gefallenen Sohnes des Xenophon) führte, hat J. Bernays (Dial. 60—63) nachgewiesen. Aus einem derselben scheint nun Aristoteles den ganzen Abschnitt über den Unterschied zwischen Schaffen und Handeln, wenn auch zusammengezogen, herüber genommen zu haben (von *ὥστε* bis zu der Wiederaufnahme der Worte: *ἐπεὶ δὲ ποίησις καὶ πρᾶξις ἕτερον*) in das vierte Capitel des sechsten Buches der nikomachischen Ethik.

Abgesehen von den berührten Unterschieden in Betreff des Verhältnisses zum Handeln, stellen sich drei Hauptmomente heraus, welche den Begriff der Kunst constituiren: erstens, ihr Princip ist in dem Schaffenden; zweitens, ihr Ziel in dem Werke[1]; drittens, ein Gedankenbild, dessen Inhalt Wahrheit ist, führt von dem Princip zu dem Ziele. Die Kunst ist also die Fertigkeit, durch geistige Initiative einen auf das Veränderliche bezogenen wahren Gedanken herauszubilden, so dass er ausserhalb Gestalt gewinne und von dem Hervorbringenden unabhängig selbstständig

[1]) Dies liegt schon in dem Worte *ποίησις*; aber besonders in dem Satze: *ἔστι δὲ τέχνη πᾶσα περὶ γένεσιν*, *κτλ.* — Die Sache selbst ist uns anderweitig bekannt.

werde. Oder kürzer und mit Berücksichtigung des vorhergehenden Paragraphen: Kunst ist die geistig spontane, ein Ideal in äusserer Gestalt individualisirende Kraft.

Auf dem Worte ἀληθοῦς in dem Ausdrucke μετὰ λόγου ἀληθοῦς liegt grosses Gewicht, wie der Gegensatz μετὰ λόγου ψευδοῦς beweist. Wir haben vorläufig übersetzt: „mit wahrem Vernunftbegriffe", bemerken hier aber, dass wir darunter nichts anderes verstehen als die wahre Idee des Kunstwerkes.

λόγος kann in diesem Zusammenhange nicht die Vernunft im Allgemeinen als denkendes Vermögen bedeuten, in welchem Falle ein λόγος ψευδής undenkbar wäre. Auch kann es nicht bloss „Besonnenheit" oder „Rationalität" bezeichnen, weil Aristoteles in erklärenden Stellen dafür νόησις und εἶδος setzt, auf welche inhaltschwere Worte wir bei der Kritik eingehen werden. λόγος ist vielmehr in ganz concreter Beziehung der Gehalt an Wahrheit, der ideale Inhalt, welchen das Gedankenbild eines Kunstwerkes enthält. Und durch die Theilnahme an diesem Inhalte gewinnt das Kunstwerk selbst Wahrheit, oder bildet die Kunst Wahres, wie Brandis sagt[1]). Auch Teichmüller, obgleich er in dem Paragraphen, den er ausdrücklich überschrieben: „Die Definitionen der Kunst und der praktischen Weisheit"[2]), das Prädicat „wahr" (ἀληθοῦς) in der Definition der Kunst übergeht, weist bei anderen Veranlassungen mit Nachdruck darauf hin[3]).

§. 4.

Die Künste. — Die Dichtkunst.

Aristoteles hat die theoretische Wissenschaft nach ihren Objecten, nach den Bestimmtheiten des unwandelbar Seienden dreifach eingetheilt, die praktische wenigstens nach zwei Seiten der Auffassung in zwei Theilen, Ethik und Politik, behandelt. Die poietische Geistesrichtung oder das künstlerische Bilden sollte natürlich auch systematisch gegliedert nach verschiedenen Gesichtspunkten dargestellt werden; das forderte der Geist des stets harmonische Entfaltung erstrebenden Philosophen, und es liegt auch schon in dem Begriffe der Wissenschaft, den der Philosoph auf die poietische Geistesrichtung anzuwenden kein Bedenken trägt. Ob er indessen mit der wirklichen

---

[1]) Handbuch der griech.-röm. Philosophie. II., 2, 2, S. 143.
[2]) II., S. 44—45. Vgl. 89.
[3]) S. 25, S. 105—106 und 393.

Darstellung bis zur Vollendung vorgeschritten sei, lässt sich mit Gewissheit nicht mehr ermitteln; es ist aber unwahrscheinlich, denn das Buch über die Dichtkunst, obgleich es an Veranlassung dazu nicht fehlte, enthält weder einen Hinweis auf bereits verfasste Schriften über andere Künste noch auf zu verfassende. Die Vollendung der Kunst-Theorie scheint seine letzte, unvollendete Aufgabe geblieben zu sein.

Dem unterscheidenden Merkmale entsprechend, wonach der Werth der poietischen Thätigkeit nicht wie jener der praktischen an ihrer eigenen Beschaffenheit gemessen werden solle, sondern an dem Werke, zählt Aristoteles das, was wir theils technische theils handwerksmässige Arbeiten nennen und als Mittel für praktische Zwecke ansehen, zwar zu den Künsten, aber nicht, so scheint es, zu den nachahmenden. Ausser der Poesie rechnet er zu diesen eigentlichen Künsten nach unserer Anschauung gelegentlich, ohne Ableitung aus dem Allgemeinbegriffe, die Musik in ihren mannigfaltigen Formen, die Malerei und die Bildhauerkunst, denn sie sind ihm Aeusserungen der poietischen Thätigkeit als einer nachahmenden. — Von der banausischen Kunst soll erst im zweiten Buche bei der Kritik das Nöthige bemerkt werden.

Eine in ihrer Verzweigung ausgearbeitete Kunstwissenschaft würde auch erst die scharfe Unterscheidung der poietischen von der praktischen Geistesrichtung herausgestellt und, wo möglich, bewährt und fest begründet haben. Sollte sie etwa deshalb unterblieben sein, weil Aristoteles diese Aufgabe befriedigend zu lösen nie den rechten Punkt gefunden? Doch diese allerdings aufgeworfene Frage mag füglich auf sich beruhen, da Aristoteles, wie wir sahen, für das Verständniss des Unterschiedes zwischen Schaffen und Handeln auf Dialoge verweist.

Es ist schon hervorgehoben worden, dass der Philosoph das Princip der poietischen Wissenschaft Geist (νοῦς) oder Kunst (τέχνη) oder ein gewisses Vermögen (δύναμίς τις) nannte, worüber er denn doch mit sich mehr in's Klare hätte kommen müssen, ehe er an den Aufbau eines wissenschaftlichen Kunst-Systems denken konnte[1]). In Bezug auf die praktische Wissenschaft erklärte er von Vorne herein ohne alles Schwanken die προαίρεσις (Wahl, Wille) als das Princip; und von diesem jenes auf das deutlichste zu unterscheiden, wäre ja auch nothwendig gewesen.

[1]) Ob Teichmüller (S. §. 411—411) Recht habe, das ἤ nur grammatisch, nicht aber logisch, trennend zu nehmen, wird sich bei der Kritik zeigen.

In der Physik (II, 8. 199 a 15 f.) scheint er nach dem Gesichtspunkte der Nachhülfe der Natur und der freien Nachahmung die Kunst arbeiten zu lassen; doch giebt dies keine Gliederung und Scheidung in Künste.

Nur so viel wissen wir, dass Aristoteles einen Eintheilungsgrund für die Arten der Kunst oder für die Künste gesucht, aber nicht in dem Princip derselben gefunden zu haben sich bewusst war, sondern nur mit Hülfe des nach seinem Wesen die schönen Künste wenigstens viel mehr einigenden Begriffs der Nachahmung. Er bringt dies zur Aussprache, da er von den verschiedenen Arten der Dichtkunst redet, und zwar so, dass wir es auf alle jene Künste, die eben Nachahmungen (*μιμήσεις*) sind, beziehen dürfen. Sie unterscheiden sich nämlich durch Dreierlei, durch die verschiedenen Mittel, womit sie nachahmen, durch die verschiedenen Gegenstände, welche sie nachahmen, und durch die verschiedene Art und Weise, wie sie nachahmen. Also das Wodurch, das Was und das Wie der Nachahmung giebt die Unterscheidungsgründe[1]).

Auch die Dichtkunst (*ποιητική* im engeren Sinne) leitet Aristoteles in der besonderen Schrift, die dieser gewidmet ist, weder von der poietischen Geistesrichtung überhaupt ab noch speciell aus dem Begriffe der Kunst, wie er denselben in der Ethik (Eth. N. VI. 4.) definirt hatte. Vielmehr beginnt er mit der Aufzählung verschiedener Dichtungsarten, indem er bemerkt, sie alle seien „Nachahmungen". Um also den Eintheilungsgrund zu gewinnen, geht er von dem Begriffe der Nachahmung aus, welche doch nur eine nähere Bestimmung der künstlerischen Thätigkeit in Beziehung auf ihren Gegenstand enthält. An der Nachahmung erkennt er, wie den Künstler überhaupt, so auch den Dichter insbesondere. „Nicht das Versmass, sondern die Nachahmung macht den Dichter"[2]). Es kann dies nicht bestimmt genug hervorgehoben werden, dass der Philosoph, indem er über das eigenthümliche Wesen der Dichtkunst und ihrer Arten (*περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς*) handeln will, die Poesie, wie gesagt, weder aus dem allgemeinen Begriffe der Kunst gewinnt noch sie selbst auch nur definirt, sondern verschiedene Dichtungsarten namhaft macht und sie unter den

---

[1]) Poet. 1447 a 16–18 *διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν· ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τω ἕτερα, ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.*

[2]) Poet. 1447 b 14—16..... *οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες.* Er verwirft es als die Ansicht der unphilosophischen Menge, die Dichter statt nach der Nachahmung nach der Gewandtheit im Versmasse zu schätzen.

allgemeinen Gesichtspunkt der Nachahmung bringt, welcher als Leitstern für das Verständniss derselben dienen soll. Ihr Vorhandensein wird vorausgesetzt. Aristoteles spricht nämlich in seiner Poetik, seiner ersten Aufzählung der zu behandelnden Gegenstände nicht folgend, zuerst über die verschiedenen Dichtungsarten und dann über die Dichtung an sich, zwar nicht so, dass er eine Definition derselben gäbe, aber doch in der Weise von den Ursachen ihrer Entstehung und von ihrem naturgemässen Ursprunge redend, dass sie wenigstens von mehreren anderen Künsten, wenn auch nicht von allen anderen, gesondert erscheint. Gemeinsam mit allen übrigen hat sie zur ursächlichen Voraussetzung den Nachahmungstrieb; aber nur mit einigen verwandten Künsten hat sie die zweite Ursache ihrer Entstehung gemein, nämlich den gleichfalls in der Natur des Menschen wurzelnden Sinn für Harmonie und Rhythmus; denn in das Gebiet des letzteren gehört offenbar auch die metrische Form[1]). Die metrischen Bewegungen sind rhythmische und diese sind uns von Natur angenehm[2]). Beide Ursachen, einander begegnend und zusammenwirkend, erzeugten schon auf früher Entwickelungsstufe die Poesie[3]). Um die Dichtkunst aber von jeder andern Kunst völlig zu sondern und in ihrer eigenen Verschiedenheit der Formen zu begreifen, sind die früher erwähnten äusserlich bedingten Unterscheidungsgründe anzuwenden. Also die in ihrer besonderen Ursprünglichkeit weiter weder zu beweisenden noch zu leugnenden verschiedenen Arten der Poesie unterscheiden sich nach dem Wodurch, dem Was und dem Wie der Nachahmung, wie schon berichtet wurde. Freilich geschieht die Nachahmung nicht immer durch wahrhaft bewusste künstlerische Thätigkeit (*διὰ τέχνης*), denn es giebt auch solche, die in mechanischer Uebung (*διὰ συνηθείας*) nachahmen, und andere, welche in der Nachahmung einem unbewussten Naturzuge (*δι' αὐτῆς τῆς φύσεως*[4]), — oder *διὰ φύσιν*, p. 1451 a 24) folgen.

---

[1]) Poet. 1448 b 4—24.
[2]) Probl. 920 b 29—921 a b.
[3]) Poet. p. 1448 b 20—24.
[4]) 1447 a 20. F. Ritter (Comment. p. 80—81) verwirft mit Recht die Lesart *δία τῆς φωνῆς* als in den Text nicht passend, da er sie mit *χρώμασι καὶ σχήμασι* nicht verbinden will, und zu *διὰ τέχνης* und *διὰ συνηθείας* bei seiner Erklärung, die wir freilich nicht annehmen, nicht bedarf. Teichmüller will sie beibehalten und mit *χρώμασι καὶ σχήμασι* verbinden. Allein kann auch Aristoteles das Mittel ebenso durch *διὰ* wie durch den Dativ bezeichnen, so wäre der Wechsel über *διὰ τέχνης* hinweg doch beispiellos hart. Der Gegensatz „für das Ohr," den T. fordert, wird eben mit *οὕτω* eingeführt. Wir bleiben daher mit Madius und Spengel bei *διὰ τῆς φύσεως* für *διὰ τῆς φωνῆς*. Teichmüller. I., S. 4—6 und 243.

Doch kommen wir zurück auf die Unterscheidungsgründe der Künste in ihrer Anwendung. Der erste wird in dem Wodurch oder in den Mitteln der Nachahmung gefunden. Wie nämlich die Malerei durch Farben und Umrisse der Gestalten Vieles nachahmt, indem sie es abbildet, so bewirken Musik und Dichtkunst durch Rhythmus (Takt), Wort und Harmonie die Nachahmung. Durch Harmonie und Rhythmus lässt Aristoteles dann die Musik (Flöten- und Citherspiel und Hirtenpfeife insbesondere), durch rhythmische Körperbewegung allein die Tanzkunst sich in der Nachahmung von Charakteren, Affecten und Handlungen als eigenthümlich im Unterschiede von anderen Künsten erweisen. Er handelt, wie früher bemerkt wurde, nicht von den Künsten im Allgemeinen; was wir hier lernen, empfangen wir gelegentlich; die Malerei wird bloss vergleichungsweise berücksichtigt, Flöten- und Citherspiel nebst Tanz zwar im Unterschiede von der Dichtkunst nachgewiesen, aber überhaupt nur in Betracht gezogen wegen der Verbindung, in welche diese Künste mit der Dichtung treten können und oft treten. Die Dichtkunst als solche nicht definirend, sondern gleich auf ihre Arten eingehend, nimmt der Philosoph zunächst Vieles zusammen unter dem Namen der „epischen Dichtung“ (ἐποποιία), in der grössten Allgemeinheit diesen Begriff fassend und hinweisend auf jene Dichtungen, welche bloss durch's Wort nachahmen, theils in Prosa theils auch durch Anwendung des Versmasses, dasselbe entweder in der Mischung verschiedener Versarten anwendend, oder auch so, dass sie nur eine Form des Verses gebrauchen. Er rechnet dahin die prosaischen Mimen des Sophron und des Xenarchos, die sokratischen Dialoge[1]), die Dichtungen in Trimetern, in elegischen und in anderen üblichen Versmassen, auch in gemischten. Die Dithyramben- und Nomendichtung aber, so wie die Tragödie und Comödie, wirken

[1]) Der Schluss des vorhergehenden Satzes ist nicht mehr in seiner Integrität. Die Conjectur *ἀνώνυμος* vor *τυγχάνουσα*, die Jac. Bernays gemacht, scheint immer noch die wahrscheinlichste, doch nicht unangreifbar. Teichmüller verwirft dieselbe (I., S. 12 ff. u. 243) und giebt dafür eine grammatisch und sachlich unzulässige Erklärung des vorhandenen Textes. Die Streichung der sokratischen Gespräche aus den Dichtungen trotz dem Zugeständnisse, dass sie Nachahmungen seien, unter der Voraussetzung, dass eine Dichtung philosophische Gedanken nicht enthalten könne (wogegen Dante zu vergleichen), ist nicht statthaft. Die *Σωκρατικοὺς λόγους* gehören nicht in die Klammer zu des Empedokles *μέτρον*, sondern sie gehören zu den *λόγοις ψιλοῖς*, die als Nachahmungen auch ohne Metrum epische Dichtungen sein können.

vereint durch Rhythmus, Melodie und Metrum, die ersteren durch's Ganze hin, die letzteren in einzelnen Theilen[1]).

Der zweite Eintheilungsgrund, welcher aus der Verschiedenheit der Gegenstände der Nachahmung hergeleitet wird, wirkt schwächer. Es sind Handelnde, die nachgeahmt werden, und diese unterscheiden sich durch die Charaktere, welche in ethischer Beziehung edle oder niedrige, schlechte oder gute sind. Nach diesem Gegensatze der sittlich schlechten oder guten Beschaffenheit lassen sich alle Charaktere ordnen. Es dürfte sich aber schwer rechtfertigen lassen, diesem Gegensatze „auf der Grenzlinie zwischen ethischer und ästhetischer Würdigung“ seine Stelle anzuweisen[2]), da eine solche Grenzlinie zwischen ethischer und ästhetischer Würdigung die in der Breite noch Raum gewährte, und also keine blosse mathematische wäre, in der aristotelischen Theorie von der Unterscheidung der praktischen und der poietischen Thätigkeit und deren Werthschätzung nicht füglich gedacht werden kann. Aber Vahlen hat mit feinem Takt gefühlt, dass es hier einer Vermittlung zwischen Ethik und Kunst bedürfe, um den Eintheilungsgrund zu halten; die Kritik wird auf diese Lücke ebenfalls aufmerksam machen.

Weiter nun können die mimetisch dargestellten Charaktere besser sein als wir oder nur ähnlich oder schlechter, d. h. sie können über das Mass der wirklichen guten Charaktere, wie sie unter den Menschen sich finden, hinausragen und dem Ideal sich nähern, oder das gewöhnliche Mass der Wirklichkeit innehalten, oder endlich darunter hinabsinken[3]). An den Malern haben wir das Beispiel.

Die Kunst des Polygnotos unterscheidet sich so von der des Pauson und von beiden die des Dionysios: Polygnotos malt idealere Charaktere, Pauson schlechtere und Dionysios der Wirklichheit entsprechende. Tanz und Musik werden ebenfalls von diesem Unterscheidungsgrunde berührt.

Auch in der epischen Dichtungsart (nach ihrem weitesten Begriffe) ist dasselbe zu beobachten: Homer ahmt edlere Charaktere nach,

---

1) Poet. 1447 a 18 — b 29.

2) Vahlen, Beitr. I., S. 7.

3) Poet. 1448 a 1—6. Statt „darunter hinabsinken“ sagt Vahlen: „in die Carricatur hinabsteigen“ (Beitr. I., S. 7). Es ist jedoch nur vom Ethischen die Rede, — *κακίᾳ καὶ ἀρετῇ τὰ ἤθη*, heisst es, — und die Carricatur braucht doch nicht gerade an sittlicher Schlechtigkeit die Wirklichkeit zu überbieten.

Kleophon gewöhnliche, Hegemon aber, welcher die Parodien dichtete, und Nikochares, der Dichter der Delias, schlechtere.

In der Dithyrambendichtung stehen so Timotheos und Philoxenos einander gegenüber. Endlich wird auf dieselbe Weise die Tragödie von der Comödie unterschieden, indem jene edlere, diese schlechtere nachahmt [1]).

Der dritte Eintheilungsgrund ist noch bedeutungsloser, weil er nicht hinlänglich gesondert erscheint von dem ersten. Es wird nur ausgeführt, dass man mit den nämlichen Mitteln die nämlichen Gegenstände in verschiedener Weise nachahmen könne; in der Dichtkunst z. B. einmal so, dass man von den Personen und ihren Handlungen bloss berichte, dann so, dass man dieselben berichten lasse, oder

---

[1]) Poet. 1448 a 5—18. Die Unterscheidung der Arten der Dichtung und der mit in Betracht kommenden Künste der Musik und der Orchestik nach den Gegenständen oder den Objecten der Nachahmung eine Unterscheidung „nach dem Kunststyle" zu nennen, erscheint nicht gerechtfertigt. Vahlen nennt dies schlechtweg den „modernen Ausdruck," als ob ein solcher Sprachgebrauch bereits vollkommen recipirt wäre (a. a. O.). Allein Stil ist Form, nicht Object der Kunst; Stil ist Behandlungsweise nicht Gegenstand. Man kann z. B. nach demselben Baustile eine Kirche, einen Palast, ein Wohnhaus bauen, und wiederum einen dieser Gegenstände nach verschiedenem Stile der Baukunst. Τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι zu übersetzen: „in demselben Kunststile nachahmen," ist durch keine Erklärung, die sich an den grammatischen Sinn hält, zu begründen. Epos und Tragödie haben, — wenn man das Wort „Kunststil" bei der Poesie in Anwendung bringen will, — einen verschiedenen Kunststil, aber sie behandeln beide die ethisch ernsten, würdigen, edlen, guten Charaktere, sie sind, wie Bernays (Grundzüge etc. S. 147) sagt „material derselben Natur;" Tragödie und Comödie haben denselben Kunststil den dramatischen, sie treffen nach Bernays' Ausdruck formal zusammen, aber ihre Objecte sind verschieden. August Wilh. v. Schlegel bemüht sich, dem technischen Ausdruck „Stil" einen philosophischen Inhalt zu geben, bleibt aber doch wesentlich bei der Auffassung der formalen Bedeutung stehen. Und so kann er denn auch schreiben: „Es giebt einen plastischen, und einen pittoresken, einen musikalischen und einen poetischen Stil. Sind in einer dieser Künste durch ihr Wesen verschiedene Sphären nothwendig vorausbestimmt," d. h. giebt es darin „Gattungen," so haben auch diese ihre eignen Stile, wie es z. B. in der Poesie einen epischen, lyrischen und dramatischen Stil giebt, die einander entgegengesetzt sind, und doch alle aus dem Wesen der Poesie abgeleitet werden können." (A. a. O. S. 314). Wenn in der Poetik des Aristoteles ein mit unserm Worte „Kunststil" analoger technischer Ausdruck überhaupt vorkommt, so bietet er sich dar in dem Worte τὰ σχήματα (1449 a 2—6); aber gerade durch die σχήματα sind Tragödie und Comödie, die doch verschiedene Objecte der Nachahmung haben, nach Aristoteles einander verwandt und treten sie den Jamben und Epen gegenüber als bedeutender und ehrenvoller im Stile. Vahlen nennt übrigens selbst (Beitr. III., S. 217) die Lehre von der λέξις die Lehre „vom Styl der Tragödie," fasst also in dieser Beziehung ebenfalls das Wort in Anwendung auf das bloss Formale auf.

endlich so, dass man alle Personen als die Repräsentanten der Nachahmung in der Gegenwart handelnd vorführe zur leibhaftigen Darstellung. Das führt uns wesentlich nicht weiter.

Diese ganze Stelle giebt übrigens in Kürze, was bei Platon sich findet Rep. S. 393—394.

Aristoteles hat dieselbe benutzt, um die dramatische Form der Poesie, wenn auch nicht principiell abgeleitet, so doch vorläufig erklärt in die Untersuchung einzuführen.

Thatsächlich, d. h. in der geschichtlichen Entwickelung lässt Aristoteles die nach seiner Anschauung aus dem Nachahmungstriebe und der Naturanlage für den Rhythmus oder Takt entsprungene Poesie sich zuerst in verschiedene Dichtungsarten scheiden durch die Gegenstände der Nachahmung, insofern auch die Dichter sich nach edlen und niedrigen Charakteren sonderten in der Wahl der Objecte ihrer Dichtungen. Die seit Homer nachweisbare Scheidung scheint ihm schon früher eingetreten. Die Ernsteren unter den Dichtern, die für das Hohe und Edle Empfänglichen, ahmten nämlich von Anfang an edle Handlungen und die Handlungen edler Menschen nach, und so wurden ihre Gedichte Hymnen und Preislieder, die Vorläufer des heroischen Epos; die Leichtfertigeren aber, dem Niedrigen sich verwandt fühlend, wählten sich die Handlungen der Niedriggesinnten zur nachahmenden Darstellung, und so machten sie Spottgedichte, welche in dem für sie passenden jambischen Versmasse verfasst wurden. Es traten die Epos- und die Jambos-Dichter einander gegenüber.

Einen grossen Fortschritt in der Entwickelung bezeichnet ihm dann Homer. Dieser erscheint nicht bloss edel und schön in der ernsten epischen Dichtung, sondern er legt in letzterer bereits den Grund zur wahren dramatischen Darstellung, und nicht minder zeigt er schon die Grundform der Comödie auf, indem er statt der Verspottung der Person das Lächerliche als solches (τὸ γελοῖον) dramatisch behandelte. Sein Margites bildet ebenso eine Analogie (eine entsprechende Aehnlichkeits-Beziehung) für die Comödiendichtung wie Ilias und Odyssee, die grossen Epopeen, für die Tragödiendichtung. Die wirklichen selbstständigen Formen beider aber wurden erst nach Homer erfunden, und die Dichter, je nach ihrer eigenen Charakteranlage, wandten sich von Jamben und Epen zu diesem bedeutenderen und ehrenvolleren Stile.

Die Anfänge dieses dramatischen Kunststiles in der Dichtung waren unwillkürlich, nicht durch vorhergehendes Studium und Nachdenken erzeugt.

Die Vorsänger des Dithyrambos nämlich gaben durch ihre Stegreifversuche dramatischer Darstellung die Veranlassung zur Entstehung der Tragödie, wie die Vorsänger der phallischen Lieder die Anregung für den Ursprung der Comödie darboten. Indem Aristoteles auf diese Anfänge des Drama's hinweist, bemerkt er, dass dieselben fortwährend beobachtet werden konnten, da in manchen Städten jener dramatische Gesang noch in Gebrauch sei. Wie die ersten Ursprünge, so lässt der Philosoph auch die weitere Entwickelung bei jeder neuen Stufe unwillkürlich beginnen: das, was eben von dem Wesen des Drama's offenbar wurde, ergriff man, um es aus- und durchzubilden. So sei nun insbesondere die Tragödie allmälig gewachsen und habe viele Umwandlungsphasen durchgemacht, bis sie geruht in ihrer Vollendung, nachdem sie ihre eigenthümliche Natur vollkommen zur Erscheinung gebracht [1]).

Noch soll hier, wo es sich um Allgemeines handelt, nicht unerwähnt bleiben, dass Aristoteles, indem er die Dichtkunst aus dem doppelten Naturtriebe der Nachahmung und des Rhythmus ableitet, gelegentlich als Zweck dieser wie anderer Künste, z. B. der Malerei, die Befriedigung der Lernbegierde in der gedankenträgen Menge, welche den Lerneifer der Philosophen nicht habe, hinstellt. Die Kunst sei nämlich eine anziehendere und leichtere Art des Unterrichtes [2]). Er wird hierauf geführt, indem er das Interesse jedes Menschen für Nachahmungen zu erklären sucht. Hiernach wäre also die Kunst ein leichtes Unterrichtsmittel gemäss der Tendenz des Nachahmungstriebes, aus dem sie ihren Ursprung haben soll. Hieraus ergäbe sich eine Würdigung der aristotelischen Kunsttheorie, welche keine hohe Anschauung von derselben gewährte. Aber die betreffenden Aeusserungen sind gelegentlich und greifen in die Entwickelung nicht weiter ein.

[1]) Poet. 1448 b 24—1449 a 15..... *ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν.*
[2]) Poet. 1448 b 12—19.

Zweites Capitel.

Das Wesen der Tragödie.

§. 1.
Definition.

Aristoteles ist der Ueberzeugung, dass die Comödien- und Tragödien-Dichtung — das Drama — einen höheren Stil der poetischen Kunst repräsentire, als derselben auf allen früheren Stufen zu erreichen möglich gewesen [1]). Dieser bedeutendere und ehrenvollere Kunststil für die Dichtung, so fährt er fort, ist zwar nicht absichtlich erfunden, aber nunmehr doch so weit in unwillkürlicher Entfaltung seines Wesens entwickelt und durch Genie und Talent in dieser Entwickelung zum Verständnisse erhoben und gefördert, dass er seine eigenthümliche Natur zur vollen Ausbildung gebracht und so an's Licht gestellt hat. Daher lässt sich nun auch das Drama, insbesondere die Tragödie, für die Theorie begrifflich bestimmen. Dies ist das wichtige Resultat, welches der Philosoph durch seine historische Untersuchung über Entstehung und Entwickelung der Tragödie gewonnen zu haben sich bewusst ist. Und im Anfange des sechsten Capitels seiner Schrift über die Poetik sagt er ohne Einschränkung, aus dem bis dahin Erörterten wolle er die Definition, die Bestimmung des Wesens der Tragödie nun angeben [2]). Diese Definition, die vielberühmte, vielerklärte, vielumstrittene, vielmissbrauchte, ist folgende:

„Tragödie ist Nachahmung einer ernsten (und über das Gemeine erhabenen) [3]) in sich abgeschlossenen (oder vollendeten) Handlung von begrenztem, bestimmtem Umfange, vermöge des sprachlichen Ausdrucks, der indessen (durch Mitwirkung musischer Künste) gewürzt sein muss, und zwar so, dass die verschiedenen Arten der Würze in den verschiedenen Theilen für sich gesondert ihre Anwendung finden, — eine Nachahmung, welche, mittelst Vorführung handelnder Per-

[1]) Poet. 1449 a 2—6.

[2]) *Τὸν ὅρον τῆς οὐσίας.*

[3]) *σπουδαίας* ist sowohl Gegensatz zu *φαῦλον* als zu *γελοῖον*. Kein deutsches Wort drückt dasselbe vollkommen aus, auch das Wort „würdig“ nicht. Susemihl hat daher „würdig-ernst“ übersetzt, was aber nicht zu billigen ist, weil der Gegensatz „unwürdig-ernst“ nicht recht passen will.

sonen und nicht durch bloss berichtende Erzählung sich vollziehend, durch Mitleid und Furcht die Katharsis von solchen Affecten bewirkt“ [1]).

Unter dem Ernst der Handlung versteht Aristoteles nicht etwa eine solche sittliche Beschaffenheit, wie sie der menschlichen Würde an sich entspricht, sondern er will damit durchaus nichts anderes sagen, als dieses, dass sie nicht niedrig, kleinlich oder gar lächerlich sein dürfe, vielmehr bedeutend sein müsse durch Vornehmheit und Ansehen der handelnden Personen und (nach hellenischer Auffassung und Vorstellung) edel in Bezug auf das Ethos des individuellen Staates, dem diese angehören. Aber obgleich der Philosoph in dieser Eigenschaft den Grund für die Unterscheidung der Tragödie von der Comödie gefunden zu haben überzeugt ist, so bezeichnet sie allein ihm doch nicht das Wesen jener. Freilich haben wir es auch schon mehr mit einer weiteren Explication und Umschreibung als mit einer Definition des Wesens der Tragödie hier zu thun, wie man auf den ersten Blick ersieht; dennoch hat Aristoteles einerseits eine wirkliche Begriffsbestimmung des Wesens der Tragödie verheissen, und andererseits soll die Definition ihm das Fundament zum künstlerischen Ausbau des Kunstwerkes darbieten, den er sowohl in seinen einzelnen Theilen als in deren Zusammengehörigkeit und Einheit vor unsere Anschauung bringen will. Abgesehen also von der dramatischen Form, sofern sie sowohl der Comödie als der Tragödie gemeinsam ist, muss die ernste Handlung als Gegenstand der Nachahmung zwar zum Wesen dieser gehören, ohne jedoch dasselbe ganz und vollkommen darzustellen und zu erschöpfen; denn nothwendiger Weise ist das Unterscheidungsmerkmal als solches von der wesentlichen Eigenthümlichkeit wohl unzertrennlich, aber es ist auch von selbst einleuchtend, dass aus dem blossen Begriffe der „Nachahmung einer ernsten Handlung“ sich die innere Organisation und völlige Ausgestaltung des unter dem Namen „Tragödie“ gedachten Kunstwerkes noch keineswegs ableiten lässt. Aristoteles hat desshalb in seiner breiten Umschreibung des Begriffes einer Tragödie noch einen anderen Anhaltspunkt für die Erkenntniss ihres Wesens uns gegeben in der

---

[1]) Poet. 1449 b 24—28. *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι᾽ ἀπαγγελίας, δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* — Das Wort Katharsis, wörtlich Reinigung, aber als technischer Ausdruck in seiner Bedeutung vielbestritten, wird später seine Erläuterung finden.

Bezeichnung der von ihr zu erzielenden Wirkung. Die Tragödie ist die Nachahmung einer solchen ernsten Handlung und eine solche Nachahmung einer ernsten Handlung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Katharsis von solchen Affecten bewirkt. Dies eben gehört zu ihrem eigenthümlichen Wesen[1]). Und das ist eine derartige nähere Bestimmung, dass sie schon eine reichere Entfaltung beziehungsweise Gliederung der anzuwendenden Kunstformen als möglich vielleicht auch als nothwendig durchblicken lässt. Auch ist sie nach aristotelischer Anschauung in der Art wesentlich, dass sie ebenfalls den Unterschied der Tragödie von der Comödie augenfällig macht; denn diese ist weit davon entfernt, durch Erregung von Mitleid und Furcht in Bezug auf solche Affecte kathartisch zu wirken; ihre Wirkung in den Zuschauern ist vielmehr das Gefühl der Verachtung (Angesichts des *φαῦλον* in den dargestellten Handlungen) und Erregung der Lust zum Lachen (beim Anblicke des *γελοῖον*). Indessen erklärt sie noch nicht Alles. Aus dem Begriffe der dramatischen Tragödie als Nachahmung einer Mitleid und Furcht zur Katharsis von solchen Affecten erregenden ernsten Handlung folgt z. B. noch keineswegs das Prädicat *ἡδυσμένος*, welches dem *λόγος* in der angeführten definirenden Umschreibung beigefügt wird; denn weder der Begriff des Drama's im Allgemeinen noch die für das Trauerspiel geforderte Wirkung der Katharsis von Mitleid und Furcht deutet irgendwie an, warum der Ausdruck in der nachahmenden Darstellung gewürzt, durch musische Künste süss, einschmeichelnd und lieblich sein soll. Man könnte sich ja denken, dass die Katharsis von jenen Affecten in einem herben inneren Kampfe, im Schmerze wie im Feuer vollzogen werden solle. Aber das wäre eben nicht im aristotelischen Sinne. Zum Wesen der durch die Kunst zu bewirkenden Katharsis gehört ihm, dass ihr ein Erleichterungs- und Lustgefühl folge. Am Schlusse seiner Politik [2]), wo er behauptet, dass Menschen, welche leicht in Verzückung, leicht ausser sich geriethen vor Gemüthsbewegung[3]), durch Anhören heiliger, berauschender Lieder (der phrygischen oder Olympos-Lieder) sich beruhigten, gleichsam als ob sie eine ärztliche Kur und Katharsis erfahren hätten, verallgemeinert er die Einzelerfahrung, indem er fortfährt: „dasselbe müssen nun auch die Mitleidigen und Furchtsamen erfahren und überhaupt alle gewissen Affekten Unterworfenen . . . ,

[1]) Poet. 1452 b 33. *τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν.*
[2]) Polit. 1341 b 32 ff.
[3]) Die *ἐνθουσιαστικοί.*

ja für sie Alle muss es eine Katharsis geben und die Möglichkeit unter Lustgefühl Erleichterung zu finden"[1]). Doch, dass die durch die Tragödie bewirkte Katharsis von Lust, von Wohlbehagen begleitet sei, lehrt der Philosoph noch speciell und ausdrücklich, und zwar in der Poetik selbst, gelegentlich zwar, aber eindringlich genug. Er sagt nämlich, man dürfe nicht jede Lust bei der Tragödie suchen, sondern nur die ihr eigenthümliche, d. h. die ihr wesentliche[2]). Da nun aber der Dichter keine andere als die aus der dramatischen Erregung von Mitleid und Furcht entspringende Lust bereiten solle, so sei es einleuchtend, dass er dieses (d. h. die Eigenschaft, solche Lust zu erzeugen) schon in der Anlage der vorzuführenden Begebenheiten grundzulegen habe. Also die Katharsis ist unzertrennlich von einem Kunstgenusse, — ein Lustgefühl begleitet sie nothwendig. Mit diesem noch hinzukommenden Momente ist der aristotelische Begriff von der Tragödie zum allseitigen Verständnisse erhoben, — vorausgesetzt freilich die volle Einsicht in die Katharsis, die wir am geeigneten Orte zu gewinnen hoffen.

Das Wesentliche kurz zusammenfassend, können wir daher sagen, Tragödie sei die dramatische Nachahmung einer ernsten Handlung zur Katharsis von Mitleid und Furcht unter Lustgefühl. Hieraus ergiebt sich in der That Alles, was Aristoteles für den inneren Ausbau und die vielgliedrige Ausgestaltung des Kunstwerkes fordert. So viel also über die Bestimmung des Wesens der Tragödie.

§. 2.
Die Bestandtheile der Tragödie im Allgemeinen.

Zur allgemeinen Angabe der Bestandtheile der Tragödie ziehen wir zunächst aus der Definition die Begriffe des Dramatischen und der Handlung in Betracht. Sobald ein Wesen in die sinnfällige Erscheinung tritt, wird die Einheit zur Mannigfaltigkeit. Auch der einheitliche Gedanke eines Drama's offenbart sich vielgestaltig. Zunächst kann man nun an dem Kunstwerke einer Tragödie das Technische (im modernen Sinne) und das Stoffliche, vorläufig noch ganz im Allgemeinen

---

[1]) *...ἀναγκαῖον...., καὶ πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς.* — Die Erklärung dieser Stelle wie der Katharsis überhaupt folgt weiter unten.

[2]) Poet. 1453 b 10. *οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν.*

betrachten. Das erstere sondert sich nach Art und Mitteln der Darstellung. Der Begriff des Dramatischen nämlich, wonach handelnde Personen zur künstlerischen Nachahmung einer Gedankenschöpfung wie einer Wirklichkeit auftreten, fordert als einen Theil der Tragödie die Anordnung der theatralischen Einrichtung für den Gesichtssinn, die sinnliche Ausstattung oder die Scenerie[1]); denn dies ist die Art, wie das Drama nachahmt. Die dramatischen Mittel aber sind Musik und sprachlicher Ausdruck, in verschiedener metrischer Gebundenheit. In dieser Weise also gliedert sich das Technische bei der Tragödie.

Für die stoffliche Mannigfaltigkeit hat man die verschiedenen Gesichtspunkte in dem Begriffe der Handlung, welche handelnde Personen voraussetzt, aus deren Dialektik[2]) und ethischem Charakter sie hervorgeht. Dialektik und Charakter der auftretenden Personen müssen also nachgeahmt, in Nachahmung dargestellt werden, damit die Handlung sich entwickeln könne und in einer bestimmten Beschaffenheit erscheine. Die nachahmende Handlung selbst aber, oder die Handlung als solche, abgesehen von der äusseren Darstellung und ihrem Schmucke, ist der Mythos (nach dem aristotelischen Kunstausdrucke), jedoch in dem Sinne, dass der ganze Verfolg der zusammenhängenden und zusammengehörigen Begebenheiten, die eben in ihrer Einheit die tragische Handlung ausmachen, damit gemeint ist, — also die kunstvolle Zusammensetzung und Ineinanderfügung der in ihrer Einheit tragisch wirkenden Ereignisse[3]). Das Wort Mythos (*μῦθος*) hat nämlich in der Poetik des Aristoteles, mag sonst die Beweglichkeit dieses Begriffes noch so gross sein, constant nur eine Bedeutung, und zwar die angegebene, vermöge deren es einen Theil in der Theorie der Tragödie bezeichnet. Die Annahme Vahlen's, in der einleitenden Aufzählung der Gegenstände seiner Untersuchung habe der Philosoph *μῦθος* nicht als Theil eines fertigen *ποίημα* (einer fertigen Dichtung) gedacht, sondern als „das poetische Gebilde, wie es in der Seele des Dichters sich gestalte“ [4]), widerspricht erstens dem Wortlaute; denn jener will davon handeln, „wie man die Mythen componiren solle“ [5]), welche Worte genau dasselbe besagen, wie diese: „Hiernach wollen wir daven reden,

---

[1]) Poet. 1449 b 32—33. *ὁ της ὄψεως κόσμος.*

[2]) *διάνοια.* Dies wird weiter unten näher erklärt werden.

[3]) Poet. 1450 a 4—5. *λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων.*

[4]) Beitr. I. S. 2.

[5]) 1447 a 2. *πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους.*

wie die Composition der Begebenheiten beschaffen sein müsse“ [1]), womit er die Untersuchung über den Mythos als Hauptheil der Tragödie eröffnet. Das *συνίστασθαι* (componirt, zusammengefügt werden nach den Gesetzen innerer Einheit) und die *σύστασις* (Composition) beziehen sich beide nicht auf ein poetisches Gebilde, „wie es in der Seele des Dichters sich gestaltet, und welches als solches dem fertigen *ποίημα*, in welchem sich Theile unterscheiden lassen, vorausliegt“, sondern auf die objective Darstellung in dem Kunstwerke selbst. Zweitens findet sich aber auch in dem allgemeinen Theile der Poetik keine besondere Abhandlung über das noch in dem Dichter sich gestaltende Gebilde, welche doch nach der Untersuchung über die Dichtung an sich und über ihre Arten, wenn ein solches Gebilde mit den Worten: „wie man die Mythen componiren solle“, gemeint gewesen wäre, hätte folgen müssen. „Dass beim Epos (capp. 23 u. 24) zuerst der *μῦθος* besprochen und dann erst von den Theilen und Arten der epischen Dichtung geredet wird“, spricht auch nicht für Vahlen's Meinung, da Aristoteles ja in dem Vergleiche des Epos mit der Tragödie so deutlich als möglich zeigt, dass er Mythos als Theil der Dichtung im Auge habe.

Demnach, so lehrt also der Philosoph, hat jede Tragödie sechs Theile, gemäss welchen (*καθ' ἅ*) ihre eigenthümliche Beschaffenheit bestimmt und offenbar wird [2]): nämlich einen Mythos, Charaktere, Dialektik, theatralische Ausstattung, metrische Sprache und Melopöie (musikalischer Theil). Drei Gegenstände der Darstellung, zwei Mittel, eine Art und Weise. Das sind also die Bestandtheile der Tragödie und ausser diesen giebt es keine mehr.

Das Rangverhältniss dieser Theile richtet sich nach ihrer Wichtigkeit für die Darstellung des Wesens der Tragödie. Der wichtigste Bestandtheil in dieser Beziehung ist aber die kunstvolle Zusammenfügung der tragischen Begebenheiten oder der Mythos. Nicht die Menschen als solche ahmt die Tragödie nach, sondern Handlung und Leben; denn sie stellt ja Glück und Unglück dar, und beides beruht auf Handlung; auch ist nicht sittliche Bechaffenheit ihr Ziel, (d. h. nicht die Darstellung eines sittlichen Charakters), sondern eben eine Handlung [3]). Der Mythos also ist das Ziel (d. h. die Hauptsache für die Nach-

[1]) 1450 b. 21—22. *λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων.* Vgl. 1454 a 14—15.

[2]) 1450 a 7—10. Vgl. über die betreffenden Worte: Teichmüller, I., S. 35.

[3]) 1450 a 14 ff. Diese Stelle ist von Vahlen, wie mir scheint, sehr gut verbessert worden.

ahmung) in der Tragödie, der in ihr selbst, in ihrem Begriffe liegende und von ihr zu realisirende Zweck, und der Zweck ist das Wichtigste von Allem. Ein weiterer Grund für den Vorzug des Mythos vor allen anderen Theilen, insbesondere vor dem des Charakterhaften, liegt in der Unentbehrlichkeit desselben für die Tragödie; denn es kann keine Tragödie ohne Handlung geben, wohl aber ohne Charakter. Um diese paradox klingende Aeusserung durch die Erfahrung zu begründen, weist Aristoteles auf die Erscheinung hin, dass die Tragödien der meisten jüngeren Tragiker (d. i. der nacheuripideischen, besonders seiner Zeitgenossen) ohne Charaktere seien, und dass sie dem Zeuxis, dessen Gemälde ohne Charakterzeichnung seien, hierin verglichen werden könnten. Und ausserdem. — fährt er fort, — um auch andere Theile der Tragödie direct in Vergleich zu bringen: wenn Einer nur charakterzeichnende Erzählungen, dichterische Ausdrücke und dialektische Reden unorganisch und lose aneinander reiht, — in unmotivirter Reihenfolge hintereinander stellt, — ohne Handlung nämlich, ohne einheitliche Entwickelung eines tragischen Schicksalswechsels, — und dieselben auch sonst als dichterische Formen wohlgelungen sind, so wird er die eigentliche Aufgabe der Tragödie doch nicht erfüllen, ihre Idee nicht verwirklichen[1]), im Gegentheile aber wird diejenige Tragödie noch

[1]) Poet. 1450 a 30. *οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον.* Er wird es auf diese Weise nicht erreichen, dass das Wesen der Tragödie in die Erscheinung trete. Das *ὃ ἦν* weist auf dasjenige hin, was die Idee der Sache fordert. Die Verneinung *οὐ* bietet übrigens keine Handschrift dar, findet sich aber in der Aldina. Susemihl hat sie nicht aufgenommen; er vertheidigt die Ueberlieferung der Handschriften und meint, auch diese „gebe einen haltbaren und vermuthlich den richtigen Sinn.“ Er übersetzt:.....„so wird man zwar dadurch (allenfalls auch noch) dasjenige erreichen, was uns als Aufgabe der Tragödie erschien“ etc. Er schiebt also „zwar“ und „allenfalls auch noch“ ein; ferner sagt er in einer Anmerkung, eine solche Dichtung „verdiene kaum noch eine Tragödie zu heissen,“ und so sucht er das weggefallene *οὐ* durch Einschiebung und Deutung zu ersetzen. Warum es denn nicht einfach annehmen? Es wird von dem Zusammenhange in der That gefordert. Man braucht nur auf die vorhergehenden Worte des Aristoteles — „ohne Handlung keine Tragödie“ — zu sehen, um sich davon zu überzeugen. Man denke! Um den Satz: „ohne Handlung (ohne Mythos) keine Tragödie“ zu beweisen, soll der Philosoph geschrieben haben: wer charakterzeichnende Erzählungen etc. ohne Mythos lose hintereinander stellt, der löst die Aufgabe der Schöpfung einer Tragödie, d. h. er schafft ein Werk ohne das Princip und ohne die Seele der Tragödie, das aber doch das Wesen der Tragödie darstellt. Das würde heissen: ohne Handlung keine Tragödie, aber eine Tragödie ohne Handlung! Eine gründliche Vertheidigung des *οὐ* findet man bei Vahlen, „Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragödie.“ S. 162 bis 167. — Diese Anmerkung war geschrieben, als uns Teichmüller's Einwendungen (I., S. 43—44) gegen Vahlen's Argumente zu Gesicht kamen.

ihrem Zwecke entsprechen, welche einen Mythos enthält und zusammenhängende Begebenheiten, wenn sie auch in jenen Stücken dürftiger ausgestattet ist, als es sein sollte. Es verhält sich hiermit ja wieder ähnlich wie mit der Malerei, bei welcher, wenn Einer bloss Farben, und

---

In Bezug auf ἦν ist unsere Auffassung dieselbe; denn er sagt: „Man kann nämlich bemerken, das dies ἦν immer nur auf eine frühere Definition, also auf eine Bestimmung der οὐσία zurückweist, diese οὐσία aber ist das ideale πρότερον oder das τί ἦν εἶναι.“ Wir fügen nur hinzu: es braucht nicht einmal eine Definition vorhergegangen zu sein, und das ἦν in solchem Zusammenhange bezieht sich doch auf das Wesen des Dinges, von dem die Rede ist. Nun wendet aber Teichmüller gegen Vahlen ein, es werde nicht behauptet, dass eine wie vorhin bezeichnete Dichtung ohne Handlung das ganze ἔργον der Tragödie erfülle, sondern nur eine Seite; „denn zur Definition der Tragödie gehöre ja auch der ἡδυσμένος λόγος und darin διάνοιαι und λέξεις, mithin seien auch diese ein ἔργον der Tragödie; aber sie seien eben das Geringere und blosse Mittel, welchem auf der andern Seite das Höhere und Entscheidendere (πολὺ μᾶλλον) entgegengestellt werde.“ Ob Aristoteles die διάνοιαι in dem ἡδυσμένος λόγος sich gedacht, darüber wollen wir hier nicht streiten. — S. 41 leitet Teichmüller ohnehin selbst διάνοια aus einem andern Momente der Definition an der Hand des erklärenden Meisters ab; — aber dass ἔργον hier nicht das ἔργον, sondern nur eine Seite desselben sei, und zwar die geringere, die nur die Bedeutung des Mittels habe, kann nicht eingeräumt werden. An dem ἔργον ist nichts „gering,“ und nichts bloss „Mittel,“ sondern Alles wesentlich. Wenn er dem Vahlen zugesteht, dass dieser Recht haben würde, wenn Aristoteles geschrieben hätte, jener Dichter „erfülle το της τραγῳδίας ἔργον,“ so hat er seine eigene Sache verloren gegeben; denn erstens ist ποιήσει, der technische Ausdruck für die Schöpfung des Kunstwerks, wahrlich nicht weniger wie: er wird vollbringen, schaffen, und nicht; er wird etwas Halbes oder noch Geringeres machen; und zweitens ist ὅ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον genau so viel wie: τὸ ἔργον, ὅ ἦν τῆς τραγῳδίας. Selbst die Nachahmung der Construction im Deutschen würde ergeben: „er wird vollbringen, was Aufgabe der Tragödie war,“ und nicht: „den geringeren Theil von dem, was Aufgabe der Tragödie war.“ Aristoteles sollte mit den Worten: ποιήσει, ὅ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον haben sagen wollen: er bringt „das Princip des Mittels oder der Materie“ (S. 45) hervor, während er „das Princip der Form oder des Zwecks“ nicht schafft! Das würde also heissen: ποιήσει τὴν τῆσ τραγῳδίας ὕλην. Mehr bedarf es wohl nicht zum Beweise, dass die Meinung Teichmüller's unrichtig sei, als die Zurückführung auf diesen Ausdruck. Schliesslich sei noch einmal darauf hingewiesen, dass die Interpretation in den Zusammenhang passen muss, und dass dieser den Nachweis für den aufgestellten Satz: „ohne Handlung keine Tragödie,“ fordert. Und dieser Nachweis wird ohne das οὐ vor ποιήσει nicht geliefert. — Wenn Teichmüller die Vertheidigung des οὐ — ἀλλὰ μᾶλλον durch Vahlen als genügend nur durch ein „Zugeständniss,“ wozu man nicht genöthigt sei, anerkennen will, so möge er, abgesehen von andern Stellen, doch nur gleich Kateg. c. 6, p. 5 b 27—28 vergleichen: τὸ δὲ μεγα ἢ μικρὸν οὐ σημαίνει ποσόν, αλλα μᾶλλον πρός τι. Hier ist, zumal im Zusammenhange, eine Doppelsinnigkeit nicht möglich. Vgl. p. 6 a 31. 34, wo nach οὐ die Verstärkung πάνυ steht mit ähnlicher Wirkung wie πολύ vor μᾶλλον. — Ferner Eth. Nic. VII., 1153 a 12—14. Doch es liesse sich die Zahl ähnlicher Stellen noch vermehren.

seien es auch die schönsten, formlos, ordnungslos (ohne Zeichnung) aufträgt (eigentlich hinsudelt, χύδην), dieser nicht auf gleiche Weise einen Genuss bereitet, wie ein Anderer, der ohne Farben ein Bild mit blossen Umrissen in Weiss (Grau in Grau, wie wir sagen) zeichnet. So wenig ein planloses Nebeneinander von Farben ohne Zeichnung ein Bild darstellt, so wenig sind charakterschildernde Erzählungen, dichterische Ausdrücke und dialektische Reden ohne Handlung eine Tragödie. Es kommt hinzu, dass die wichtigsten Motive, durch welche die Tragödie auf die Gemüther einwirkt, sie interessirt und bewegt, Bestandtheile des Mythos sind: die unerwarteten Schicksalswendungen (περιπέτειαι) und die Erkennungen. Endlich liegt für die Richtigkeit der Auffassung, dass der Mythos das Wichtigste von Allem ist, noch ein Beweis darin, dass derselbe nur bei der fortschreitenden Vervollkommnung der Tragödie zu seiner vollen Entwickelung gelangt ist und gelangt. Die frühesten Tragödiendichter sind fast sämmtlich in Charakterzeichnung und sprachlichem Ausdruck gewandter als in der Composition des Mythos; und dasselbe sehen wir stets bei den ersten Versuchen der Anfänger in dieser Kunst. Also das *Princip* und gleichsam die *Seele* der Tragödie ist der *Mythos*[1]).

Die *zweite Stelle* der Bedeutung nach nehmen dann aber allerdings *die Charaktere* ein[2]), weil die Tragödie durch die Nachahmung der Handlung auch die handelnden Personen nachahmt, die in ihrem qualitativ bestimmten Charakter darzustellen sind. Charakter ist aber dasjenige, was eine Willensrichtung in ihrer individuellen Beschaffenheit kund giebt; diejenigen Reden also, durch welche nicht angedeutet wird, was der Redende erreichen oder meiden will, haben nichts von Charakter an sich. *Das Dritte* ist *die Dialektik*, und diese umfasst alles Dasjenige, wodurch man beweist, dass Etwas so ist, oder dass es nicht ist, oder im Allgemeinen Etwas bis zur Ueberzeugung für Andere in's Klare setzt. Auf *der vierten Stufe* kommt der *sprachliche Ausdruck* für die Reden in Betracht, und darunter verstehen wir eben die Kundgebung durch das Wort, gleichviel ob dieselbe in metrischer Gebundenheit geschehe oder in Prosa. Endlich ist *der fünfte Platz* einzuräumen *der Melopöie*, welche das wirksamste Mittel zur Würze des Vortrages der Reden ist. Freilich gehört die Melodie der Tonkunst an, und von dieser allein hat sie ihre endgül-

[1]) 1450 a 15—39. ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας.

[2]) A. a. O. δεύτερον δὲ τὰ ἤθη.

tigen Motive und Bestimmungen zu entnehmen. Am allerwenigsten ist aber die theatralische Ausstattung Sache und Erfindung der Dichtkunst, obgleich sie sehr wirksam für das Gemüth der Zuschauer ist. Die Hauptsache bei der Einrichtung und Ausstattung der Bühne gehört ja nicht zur Kunst der Dichter, sondern wird in die technische Hand des Theatermeisters gelegt. Was aber noch mehr zu beachten ist: der innere Werth und die wirksame Macht der Tragödie besteht auch ohne Schaubühne und Schauspieler; sie muss ihre eigenthümliche Wirkung hervorbringen können durch blosse Erzählung oder Vorlesung[1]).

Durch diese allgemeine Festsetzung und Rangordnung der Bestandtheile der Tragödie kann nun mit Herbeiziehung des in die Definition aufgenommenen Momentes der Wirkung eine erschöpfende Untersuchung über das wichtigste Glied in dem Organismus des Ganzen, über den Mythos, geführt werden.

Drittes Capitel.

Die Bestandtheile der Tragödie im Einzelnen.

I. Der Mythos.

§. 1.

Die Composition des Mythos.

Der Untersuchung über die kunstvolle Zusammenfügung der Begebenheiten zu einem tragischen Mythos sei noch einmal ein Doppeltes vorausgeschickt: erstens, dass derselbe das Wesentlichste und Wichtigste bei der Tragödie ist, und zweitens, dass die Wirkung dieser die Erregung von Mitleid und Furcht zu deren Katharsis sein soll.

Um mit dem scheinbar Aeusserlichsten anzufangen, so steht es uns schon fest, dass der Mythos, einheitlich und begrenzt in seinem Um-

[1]) Diese Bestimmungen und Erläuterungen sind fast alle noch im 6. Capitel der Poetik enthalten; nur der Schlusssatz greift in's 14. und 26. Cap. hinüber; dem 6. aber gehören noch die Worte an: *ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν.* Vgl. cap. 14, p. 1453 b und cap. 26. p. 1462 a.

fange, ein Ganzes zu bilden habe; d. h. aber: er darf weder bei einem blindgewählten Punkte beginnen noch bei einem solchen enden, sondern er muss Anfang, Mitte und Ende in richtiger Beziehung und Zusammengehörigkeit haben, so dass er einem lebendigen Organismus gleicht, in dem Alles in ununterbrochener Entwickelung erscheint und die einzelnen Theile der Handlung oder die Begebenheiten in dem Verhältnisse der Nothwendigkeit (nicht der Willkür) zu einander sich befinden. Der Begriff des Ganzen schliesst den der Grösse oder des bestimmten äusseren Umfangs schon ein. Und eine scharfe Umgrenzung, entsprechend der inneren Nothwendigkeit des rechten Grössenverhältnisses, fordert auch das Gesetz der Schönheit, dem alle Kunst zu folgen hat; denn das Schöne beruht auf (bestimmter, fassbarer) Grösse und Ordnung (des Mannigfaltigen zur Einheit nämlich). Das zu Kleine und das zu Grosse finden wir nicht schön; bei dem Einen fliesst uns die Anschauung verworren ineinander ohne Unterscheidung der harmonischen Gliederung der Theile, und bei dem Andern umfasst sie nicht mehr das Ganze in allen seinen Theilen. Fassbare Grösse muss jedes *ζῶον* (jeder lebendige Organismus in seiner Wirklichkeit, nicht bloss in seiner bildlichen Darstellung, wie Susemihl meint), jeder organische Leib haben, um als schön zu erscheinen; so soll auch der Mythos der Tragödie eine gewisse Länge haben, aber doch leicht behaltbar sein, die Kraft des Gedächtnisses weder überschreitend noch überanstrengend. Eine genauere Bestimmung hierüber ist nicht möglich, sofern man nur Rücksicht auf die Aufführung in den Wettkämpfen nimmt; denn die Festsetzung der Zahl der Tragödien, mit welchen die Dichter zum Wettstreit in die Schranken treten sollen, ist ja Sache der Willkür. Wäre die Zahl auf Hundert festgesetzt, so müsste der Wettkampf sich eben nach der Uhr richten, und die Länge der einzelnen Stücke wäre darnach zu bemessen, nicht nach den Gesetzen der Dichtkunst. Anders verhält es sich aber, wenn man die Natur der Sache in Betracht zieht, d. h. die Länge der Tragödie in Beziehung auf ihr Wesen auffasst; in diesem Falle lässt sich wohl Folgendes bestimmen: der grössere (der Länge nach ausgedehntere) Mythos — natürlich innerhalb der Schranke, dass derselbe in seiner Einheit klar und wohl übersehrbar bleibt[1]) — ist immer auch der schönere hinsichtlich des Umfangs. Doch auch dies ist dem Philosophen nicht genügend; er will eine schlechthin allgemein gültige Bestimmung hierüber haben, und indem

[1]) Poet. 1451 a 10. *μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι.*

er sie nun aufstellt, nimmt er einen wie selbstverständlich anerkannten Satz über die nothwendige Beschaffenheit des Inhaltes eines jeden Tragödien-Mythos zu Hülfe, wonach dieser eine Abfolge von solchen Begebenheiten bilde, durch welche sich ein Wechsel aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück ergebe[1]), die Tragödie also Darstellung eines Schicksalswechsels sei. Und freilich kann er dies aus der geforderten Wirkung der Tragödie — Katharsis von Mitleid und Furcht — ableiten. Hierauf also sich stützend erklärt er, die passende Bestimmung der Länge des Mythos sei diese. dass man sage, sie müsse das Mass haben, nach welchem mit Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit ein Glückswechsel eintreten könne.

Eine fernere Anforderung der Kunst an den Mythos ist die der Einheit; er soll in sich einheitlich sein. Die Einheit, nicht der Person, sondern der Handlung ist gemeint. Eine und dieselbe Person kann mit den verschiedenartigsten Begebenheiten in Berührung kommen, ohne dass diese selbst in einem inneren Zusammenhange stehen oder ihrerseits auch nur einander berühren. Jene Dichter, welche Alles, was von Herakles und Theseus erzählt wird, äusserlich zusammen getragen und die bunte Fülle von Begebenheiten ohne innere Verbindung zu einer Herakleis und Theseis lose aneinder gereiht haben, sind dadurch noch nicht Schöpfer eines einheitlichen Gedichtes geworden. Homer aber, wie er in allem Andern sich auszeichnet, scheint auch dieses vortrefflich erkannt zu haben, sei es durch künstlerische Bildung oder durch sein natürliches Genie. Odyssee und Ilias sind eben einheitliche Handlungen[2]), die nach Nothwendigkeit oder doch nach Wahrscheinlichkeit verlaufen. Es wird daher nicht Alles darin erzählt, was wir von den Helden wissen, sondern nur das zur Einheit sich innerlich Zusammenfügende. Also nun muss auch der Mythos der Tragödie an sich und in sich selbst einheitlich sein bei aller Mannigfaltigkeit; das Einzelne der Begebenheiten soll sich so gliedern und ineinanderfügen, dass man keinen Theil umstellen oder wegnehmen darf und kann, ohne das Ganze zu zerreissen oder wenigstens in seiner Ordnung zu erschüttern. Das mag

---

[1]) A. a. O. Andeutungen hierüber finden sich c. 6 u. c. 12. In der Folge wird nun der Schicksalswechsel zu weiteren Bestimmungen benutzt c. 10. c. 13 u. 18.

[2]) Doch ist die Einheit im Epos, wie sich später zeigen wird, hinsichtlich des Mythos nicht wie in der Tragödie als Einzigkeit zu verstehen.

der Dichter allerdings in der Regel nur dadurch erreichen, dass er sich nicht an das wirklich Geschehene bindet, wie er denn auch in der That nicht an die Geschichte gebunden ist, sondern nur an die Gesetze der Wahrscheinlichkeit oder der Nothwendigkeit: das Mögliche ist sein weites Gebiet, das er gestaltet nach der Fülle der poetischen Wahrheit, die ihm zu Gebote steht. Ein in Verse gebrachtes Geschichtswerk bleibt immer nur ein solches; nicht das Versmass, sondern die Erfindung des Inhaltes macht das Gedicht. Selbst die Namen der handelnd eingeführten Personen dürfen erdichtet sein. An der Mythen-Erfindung, wie gesagt, wird der Dichter offenbar nicht an dem Versmass. Er kann aber in seiner Erfindung das Geschehene mit verwenden, und, indem er sowohl materiell eine Auswahl trifft als auch das Ausgewählte von der inneren Seite seiner Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit erfasst und aufzeigt, auch hierin seine Dichterkraft bewähren[1]).

Diese dritte Forderung, die Forderung der poetischen Wahrheit des Mythos, die nach der inneren Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit wenigstens beurtheilt wird, ist für den echten Dichter die Gewährung höchster Freiheit des Schaffens, weil sie ihn den Schranken der historischen Wirklichkeit, welche den Dichtergeist beengen würden, entzieht.

Hat ein Mythos die drei genannten Eigenschaften, so ist er dramatisch beschaffen; aber er soll auch tragisch sein. Denn die Tragödie ist ja nicht allein die nachahmende Darstellung einer in sich einheitlichen zur Ganzheit abgeschlossenen von poetischer Wahrheit bedingten Handlung, sondern auch einer solchen Handlung, welche Mitleid und Furcht erregende Momente in sich trägt und zur Geltung bringt[2]), die hinwiederum auf die schönste Art[3]) und in möglichster

---

[1]) Poet. c. 8. und 9. Man muss hier den ganzen Zusammenhang beachten. In Bezug auf den Schlusssatz ist zu bemerken, dass Teichmüller (I., 59) zu wenig sagt mit den Worten, Einer sei Dichter des Historischen, „weil er es frei nach dem Zusammenhange benutze und auswähle;" er ist es vorzugsweise wegen der freien innern ursächlichen Verknüpfung.

[2]) Da es uns nicht auf einen fortlaufenden Commentar der Poetik des Aristoteles ankommt, sondern auf die einfachste klare Darstellung seiner Lehre, so befolgen wir an dieser Stelle eine etwas veränderte Ordnung, indem wir eine nähere Bestimmung der tragischen Momente, welche bei dem Philosophen hier schon gegeben wird, erst mit dem Folgenden verbinden.

[3]) Teichmüller's Conjectur an dieser Stelle 1452 a 1, κάλλιστα für μάλιστα scheint richtig zu sein.

Steigerung wirken sollen, und dies auch thuen, wenn sie plötzlich gegen Erwarten wirksam werden, und doch nicht zufällig, nicht automatisch hervortreten, vielmehr in dem bis dahin nur nicht durchschauten ursächlichen Zusammenhange wohlbegründet sind.

Der Mythos kann nun aber bei seiner Abgeschlossenheit, Einheit und inneren Wahrheit in der Entwickelung der tragischen Motive zur Erregung von Furcht und Mitleid einen ganz einfachen Verlauf haben und damit einfach sein, oder vielverflochten, in künstlich — nicht ordnungslos — verschlungener Verwickelung [1]); denn auch die wirklichen Handlungen, welche die Mythen nachahmen, sind ihrer Natur nach einfach oder verflochten.

Einfach ist ein Mythos, wenn die nachahmende Darstellung einer Handlung in ununterbrochener Entwickelung einheitlich sich ausgestaltet, so dass Eins aus dem Andern naturgemäss sich entfaltet, bis der Uebergang aus Glück in Unglück oder überhaupt ein Schicksalswechsel (*μετάβασις*) stattfindet ohne unerwartete Wendung (Peripetie)[2]) oder Erkennung; denn diese sind nicht unerlässliche Bedingungen jenes Uebergangs oder Wechsels und können daher auch fehlen; verflochten aber, wenn die Schicksals-Aenderung mittelst Erkennung oder einer unerwarteten Wendung oder durch beides vor sich geht. Die Entwickelung muss aber auch bei dem letzteren Mythos wie bei dem einfachen nach Nothwendigkeit oder doch nach Wahrscheinlichkeit geschehen; der ursächliche Zusammenhang darf, wie gesagt, durch Erkennung und Peripetie nicht unterbrochen werden; diese müssen vielmehr innerlich hineingehören und selbst von den Ereignissen bedingt erscheinen [3]), so bald sie eingetreten sind.

Der einfache Mythos ist am schlechtesten, wenn er episodisch ist, d. h. wenn der Verfolg der Begebenheiten, aus denen er besteht, nicht nach den Gesetzen der Nothwendigkeit oder der Wahrscheinlichkeit in ununterbrochenem Zusammenhange bestimmt wird, so dass für sich bestehende Scenen in buntem Wechsel das Publicum belustigen. Stücke dieser Art werden entweder von Dichterlingen aus Unfähigkeit verfasst, oder von vortrefflichen Dichtern ihrer Dichtergabe zum Trotz aus Rücksichtsnahme auf die Kampfrichter [4]). Auch schon der einfache Mythos muss so beschaffen sein, dass er Furcht und Mit-

[1]) Poet. 1452 a 11. *εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι.*

[2]) *περιπέτεια.* Vgl. Vahlen, Beitr. II. S. 5—8 und Susemihl, a. a. O. S. 177—178. Anmerk. 99. ab.

[3]) Diese Bestimmungen finden sich im 10. Cap.

[4]) 1451 b. 33 ff. Vgl. 1459 b. 28 ff.

leid hervorruft und deren Katharsis bewirkt, — also eine nachahmende Darstellung von Furcht und Mitleid erregenden Begebenheiten darbietet, weil es so die Eigenthümlichkeit dieser nachahmenden Kunst fordert[1]); aber der verflochtene erfüllt diese Aufgabe viel mehr.

Die genannten Affekte werden ja bei den Zuschauern, wie gesagt, in schönster Weise und auch in dem Grade mehr erregt, als die sie hervorrufenden Ereignisse gegen die Erwartung eintreten und doch durcheinander, innerhalb der Gliederung der Handlung, verursacht sind, ohne dass nämlich der ursächliche Zusammenhang von den in Betracht kommenden Personen (d. h. von den tragischen Personen) vorausgesehen war. Die so beschaffenen Ereignisse machen noch weit mehr den Eindruck des Wunderbaren, als wenn sie von Ungefähr oder durch Zufall geschehen; denn auch selbst beim Zufall erscheint das als das Wunderbarste, was den Schein der Absichtlichkeit erzeugt, wie z. B. dass die Bildsäule des Mitys in Argos denjenigen, welcher Ursache seines Todes war, erschlug, indem sie auf ihn stürzte, als er sie betrachtete. So sind also folgerecht auch solche Mythen, in welchen dergleichen unerwartete Wendungen, die dennoch innerlich motivirt sind, eintreten, die schöneren[2]), und diess sind nicht die einfachen, sondern die kunstreich verschlungenen, die in kunstvoller Ordnung vielverflochtenen.

Die unerwartete Wendung ist aber der Umschlag der Thaten in das Gegentheil — nämlich von dem, was die handelnden Personen durch dieselben beabsichtigten oder erreichen wollten[3]). Ein Beispiel bietet der Auftritt im König Oedipus dar, wo der Hirt kommt, um den König zu erfreuen und von der Furcht in Betreff seiner Mutter zu befreien, aber gerade durch die Mittheilung, wodurch er jene Befreiung bewirken will, sein Unheil enthüllt, indem er seine wahre Herkunft offenbar macht und so statt der Beruhigung und Freude vielmehr Schrecken und Trauer bringt. Und so im Lynkeus: was Danaos that, jenem den Tod zu geben, gerade das rettet ihn. Dass also

[1]) 1452 b. 32—33.

[2]) 1452 a. 1—11.

[3]) „Bei *τῶν πραττομένων*, d. i. *τούτων ἃ πράττεται* (*ἐπράττετο*) ist nicht an *πρᾶξις* und *πράγματα*, an Ereigniss oder Situation zu denken, sondern gemeint ist das, was man that oder thut zu einem bestimmten Zweck, das aber nicht diesen, sondern den gerade entgegengesetzten zur Folge hat.“ So Vahlen, Beitr. II., 6. Die griechische Umschreibung des *τῶν πραττομένων* ist gewiss richtig, aber die völlige Trennung dessen, was die im Drama handelnde Person that oder thut, von der *πρᾶξις* und den *πράγματα*, ist doch bedenklich, da eben die *πρᾶξις* und die *πράγματα*, aus dem, was die handelnden Personen thuen, sich weben und entstehen.

in der Peripetie ein sehr wirksames Moment der Ueberraschung und folglich der Steigerung der tragischen Wirkung liege, ist einleuchtend.

Erkennung erklärt sich selbst durch's Wort: es ist der Uebergang aus dem Nichtwissen in's Wissen[1]), doch mit einer ganz bestimmten Wirkung, entweder zur Befreundung oder zur Befeindung unter den zu Glück oder Unglück bestimmten Personen, also mit dem Erfolge, dass die Stellung dieser Personen zueinander sich plötzlich ändert[2]). Am schönsten ist Erkennung, wenn damit zugleich unerwartete Wendung, Peripetie eintritt. wie in dem aus Oedipus angeführten Beispiele. Die Erkennung kann sich aber auch, im weitesten Sinne das Wort genommen, auf leblose und zufällig in Betracht kommende Dinge beziehen, ja auch darauf, ob Einer Etwas gethan hat oder nicht; aber die dem Mythos und der Handlung der Tragödie am meisten entsprechende ist die vorhin bezeichnete, weil sie am geeignetsten ist, Mitleid und Furcht zu erregen, indem ja auch Unglück und Glück mit Erkennungen dieser Art zunächst zusammenhängen. Noch ist zu bemerken, dass die Erkennung zwischen zwei Personen eine gegenseitige sein kann, wenn Anfangs keine von beiden weiss, wer die andere ist; so wird Iphigenia von Orestes erst erkannt durch die Sendung des Briefes, und hernach giebt er sich selbst der Iphigenia auf eine andere Weise zu erkennen.

Zu der unerwarteten Wendung und der Erkennung, welche Theile des Mythos bilden, kommt nun noch ein Drittes. nämlich der Schlag des Schicksals oder das Unglück selbst[3]), welches durch einen

---

[1]) Poet. 1452 a 30—31: *ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή*. „Aus der Unbekanntschaft in die Bekanntschaft," übersetzt Susemihl. Allein *ἀναγνώρισις* heisst eigentlich „Wiedererkennung" oder doch „Anerkennung;" wählt man nun auch im Sinne des technischen Ausdrucks bei Aristoteles einen weiteren Begriff, so darf die engere Bedeutung doch nicht ausgeschlossen werden, was durch jene Uebersetzung geschieht.

[2]) „Damit ist die tragische Erkennung als eine Umkehr in der Stellung der Personen zu einander charakterisirt; die in leidenschaftlichen Hader auf einander Platzenden erkennen sich als durch die Bande des Blutes (denn *φιλία* schliesst auch die Blutsfreundschaft ein) verbunden, oder umgekehrt: und diese Umwandlung des Verhältnisses schlägt den Betheiligten zum Heil oder zum Verderben aus." Vahlen, Beitr. II., 9.

[3]) Poet. 1452 b 10: *τρίτον δὲ πάθος*. Diess übersetzt Susemihl so: „ein dritter (Theil) aber ist das Erschütternde," „oder das Drastische." Hierin liegt eine unmittelbare Beziehung auf die Zuschauer, welche gegen den Zusammenhang streitet. Wie *περιπέτεια* und *ἀναγνώρισις* sich nur auf die in der Tragödie selbst handelnden Personen beziehen, so auch *πάθος*; es sind eben drei Theile des Mythos an sich. Das *πάθος* wendet sich zunächst auf den, welchen es trifft und nur indirect auf den Zuschauer, von welcher indirecten Wirkung im Zusammenhange keine Rede ist. Und

verderblichen oder leidbringenden Vorgang sich vollzieht. Hieher gehören Tödtungen, die offenbar geschehen, übergrosse Körperleiden, Verwundungen und was immer Schicksalsschläge dieser Art bezeichnet[1]).

---

es wird ja auch alsbald erklärt: πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά. Diese Worte lassen doch an Klarheit nichts zu wünschen übrig.

[1]) Es ist selbstverständlich, dass das πάθος nicht die ganze Handlung oder der Mythos der Tragödie ist, denn Aristoteles nennt es ja einen dritten Theil, oder ein drittes Moment in dem Ganzen. Es ist eben die in der tragischen Entwickelung herbeigeführte veränderte und zwar unglückliche Situation der Hauptpersonen. Vahlen schreibt (Beitr. II., 11): „Diese πρᾶξις ὀδυνηρὰ ἢ φθαρτική ist scharf zu sondern von der πρᾶξις oder Handlung, die das Sujet der Tragödie ausmacht. Das πάθος oder die leidvolle That ist nicht minder als Peripetie und Erkennung nur ein einzelnes Moment in der tragischen Handlung (oder dem Mythos), die dasselbe ebenso wohl haben als entbehren kann. Lessing war in dem für die Beurtheilung späterer Erörterungen nachtheiligen Irrthum, und hat andere nach sich gezogen, dass das πάθος das der Tragödie schlechthin nothwendige Element sei, zu dem Peripetie und Erkennung hinzutreten oder nicht. In diesem Betracht sind alle drei Glieder des Mythos einander gleich, dass sie demselben als einzelne Momente der Handlung einverleibt werden können: darin aber treten sie gegen einander, dass Peripetie und Erkennung gemeinsam durch das in ihnen liegende überraschende Moment die tragische Wirkung schärfen, das πάθος dagegen als solches durch die Vorangenstellung der blutigen That dieselben tragischen Affecte in Bewegung setzt. Dieser Sonderung steht nicht entgegen, dass in dem kunstvoll gefügten Drama alle drei Momente auf einen Punkt Anwendung finden können. Ein Unterschied liegt aber auch darin, das Peripetie und Erkennung den Charakter der Composition bedingen, indem sie den verflochtenen Mythos ergeben, das πάθος diesem wie dem einfachen Mythos zusteht.“ — Also das πάθος könnte der tragischen Handlung fehlen? Wodurch wäre sie denn aber tragisch, wenn nicht durch das πάθος? Aristoteles bemerkt ausdrücklich, dass Peripetie und Erkennung der tragischen Handlung fehlen können, die er in diesem Falle für einen einfachen Mythos erklärt: aber dass sie das πάθος entbehren könne, sagt er nicht. Es müsste doch wohl einen bemerkenswerthen Unterschied der Mythen ergeben, je nachdem das πάθος in denselben vorhanden wäre oder nicht. Ferner: Mitleid und Furcht soll die Tragödie erregen, und sie kann es nur durch das πάθος; denn „Furcht und Mitleid erheischen (nach Rhet. II. 5 und 8) ein κακὸν λυπηρὸν ἢ φθαρτικόν zu ihrem Object, wie es die ἀτυχία vergegenwärtigt,“ schreibt Vahlen selbst (Beitr. II., S. 14); wie dürfte es also fehlen, wenn doch die Tragödie ihre Aufgabe erfüllen soll? Ist etwa das κακὸν λυπηρὸν ἢ φθαρτικόν etwas anderes als die πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά? Das ist doch wohl nicht anzunehmen. Dazu kommt aber noch ein Ausspruch des Aristoteles in der Poetik, der bei dieser Frage nicht übersehen werden darf. Derselbe findet sich 1453 b 36—39, wo es in Bezug auf die leidbringende That heisst, wenn sie bloss im Vorsatze bleibe und beim Versuche nicht ausgeführt werde, so sei dies der grösste Fehler, denn es sei nicht tragisch, weil ohne πάθος — οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ — Hiernach wäre also die tragische Handlung ohne das πάθος gar nicht denkbar. Endlich sei noch darauf hingewiesen, dass Aristoteles für die rechte Tragödie als Stoff die Schicksale jener Geschlechter fordert, die Furchtbares duldeten

§. 2.

Einfluss der beabsichtigten Wirkung der Tragödie auf die Beschaffenheit des Mythos.

Nachdem Aristoteles die tragischen Eigenschaften, welche der Mythos theils haben kann, theils haben soll, so weit entwickelt und erklärt hat, will er angeben, was man bei der Composition desselben zu erstreben und zu meiden habe, und zeigen, wodurch die Aufgabe der Tragödie sich erfülle. Indem es nun scheint, als wolle er vom 13. Capitel der Poetik ab nur Regeln für den tragischen Dichter aufstellen, führt er doch die Erörterung der Sache selbst weiter. Was er von der tragischen Person sagt[1]), gehört ja unzweifelhaft mit zur nothwendigen Beschaffenheit des Mythos; und ebenso das Uebrige, was folgt. In Bezug auf jene nun wird die Erörterung ganz geleitet von dem Gedanken, dass durch das in Rede stehende dichterische Kunstwerk Mitleid und Furcht erregt werden müssen, gleichviel ob der Mythos ein einfacher oder ein kunstreich verflochtener sei; diese beabsichtigte Wirkung sei ja ihr Endzweck. Daher ist vor Allem offenbar, — fährt Aristoteles fort, — dass es nicht gestattet sei, in der Tragödie sittlich gute Menschen aus Glück in Unglück fallen zu lassen, denn das würde weder Furcht noch Mitleid erregen, sondern als ein grässliches Ereigniss nur Abscheu; aber eben so wenig darf man den Mythos darauf anlegen, dass Menschen von gemeiner Schlechtigkeit aus Unglück in einen glücklichen Zustand sich erheben, weil dieses das Untragischste von Allem sein würde, weder allgemeine menschliche Theilnahme[2]) noch Mitleid,

---

oder thaten (1453 a 12—22), und dass er von jeder tragischen Person eine *ἁμαρτία* fordert, um eben das jeder Tragödie eigene *πάθος* in seiner Weise zu erklären (1453 a 10). Die Stelle 1454 a 4 ff. widerspricht dem nicht, dass nach des Aristoteles Auffassung das *μέλλον πάθος* das *πάθος γεγονός* auf das Wirksamste vertreten und ersetzen soll. Vgl. Vahlen Beitr. II., S. 27. Dass also das *πάθος* dem verflochtenen wie dem einfachen Mythos zustehe, liegt gerade darin, dass es zum Wesen jeder Tragödie gehört.

[1]) Vahlen (Beitr. II., 4) lässt Aristoteles von 1452 a 1—b 13 die tragischen Momente, und c. 13 und 14, 1452 b 28 — 1454 a 13 die tragische Handlung erörtern; es ist aber in dem letzteren Abschnitte zunächst vielmehr die tragische Person, deren Eigenschaften bestimmt werden.

[2]) 1452 b 38. Susemihl übersetzt nach Zeller: „Gerechtigkeitsgefühl." Das *φιλάνθρωπον* ist aber ein viel weiterer Begriff, der an dieser Stelle durchaus nicht beschränkt zu werden braucht, ja nicht beschränkt werden darf; es kommt nur darauf an, aus der Allgemeinheit des Begriffes die rechte Beziehung auf den vorliegenden Fall zu nehmen, wie Vahlen (Beitr. II., 13) sehr richtig gethan hat.

noch Furcht erweckend [1]). Endlich soll die tragische Person auch kein vollendeter [2]) Bösewicht sein, der aus Glück in Unglück fällt, denn wenn dies wohl auch noch allgemein menschliche Theilnahme hervorrufen könnte, so doch weder Mitleid noch Furcht, da Mitleid sich nur auf den ohne seine Schuld Unglücklichen wendet, und Furcht sich bloss auf einen uns Aehnlichen oder Unsersgleichen bezieht. So bleibt als tragische Person nur noch Einer übrig, der zwischen jenen beiden Classen die Mitte hält, indem er weder durch Tugend und Gerechtigkeit hervorragt, noch auch andrerseits durch Bosheit und Schlechtigkeit in's Unglück stürzt, sondern durch einen Fehler (*δι' ἁμαρτίαν τινά*), und zwar muss dieser Fehlende zur Classe der Hochangesehenen und in grossem Glücke Lebenden gehören, wie Oedipus und Thyestes und andere erlauchte Männer aus ähnlichen vornehmen Geschlechtern. Hieraus ist eine nothwendige Folgerung diese, dass ein wohlangelegter Mythos einen einfachen und nicht, wie einige sagen, einen doppelten Ausgang haben muss [3]), und ferner,

---

[1]) „Die Empfindung bei diesem Vorgang ist das *λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις εὐπραγίαις*, das der Grieche durch *νεμεσᾶν* bezeichnet, und das den scharfen Gegensatz bildet zu dem *ἐλεεῖν*, das ist dem *λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις κακοπραγίαις*: wie dies die Rhetorik II., 9 anschaulich darlegt." Vahlen, Beitr. II., 13.

[2]) Vahlen (a. a. O.) nimmt das *σφοδρὰ πονηρός* nicht als Verstärkung, sondern „wie vorher auch *μοχθηρός* ohne Zusatz." Das scheint nicht zulässig zu sein. Vorher genügte es, Menschen von gemeiner Schlechtigkeit zu bezeichnen, die nicht positiv Glück verdienen; hier aber ist der Begriff des vollendeten Bösewichts nothwendig, um zu überzeugen, dass dessen Unglück nichts Tragisches habe; denn das *φιλάνθρωπον* setzt keineswegs etwas Tragisches voraus.

[3]) Vahlen (Beitr. II., 15) entnimmt aus den betreffenden Worten des Aristoteles nur dieses, „dass die von anderen vorangestellte zwiefältige Composition des Mythos, die mit dem Obsiegen des Guten und dem Unterliegen des Schlechten abschliesse, zurückstehen müsse gegen den beschriebenen einfachen Uebergang." Allein Aristoteles schreibt: *ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασιν.* Das ist kein Vergleich zwischen dem minder oder mehr guten Mythos, sondern es heisst schlechthin: der schön angelegte Mythos, der ist, wie er sein soll, der *καλῶς ἔχων*, ist vielmehr der mit einfachem, als, wie Einige sagen, der mit zweifachem Ausgange. Der Mythos mit sog. gerechtem Ausgange ist dem Philosophen gar kein tragischer, denn dieser fordert nach seiner Lehre durchaus ein Missverhältniss zwischen Leid und Schuld, und zwar durch das Ueberwiegen des ersteren. Und wenn er auch weiterhin die Stücke mit doppeltem Ausgange noch Tragödie zweiten Ranges zu nennen scheint, so ist dies eben nur scheinbar. Denn einmal sagt er, sie seien nur durch die Nachgiebigkeit der Dichter gegen die Schwäche des Theater-Publicums eingeführt worden, dann aber nimmt er ihnen entschieden den Charakter der Tragödien-Dichtung, indem er die dadurch bewirkte Lust, das Kunstvergnügen, in das Gebiet der Comödie als dieser eigen verweist, wie es auch ganz richtig ist. 1453 a 30—36.

dass nicht der Umschlag aus Unglück in Glück, sondern umgekehrt aus Glück in Unglück zu erfolgen hat, und zwar nicht wegen Schlechtigkeit, sondern wegen eines grossen Fehlers des Betroffenen, der eher besser wie schlimmer als der vorhin Geschilderte sein soll. Dafür spricht auch die Erfahrung. Zuerst verarbeiteten die tragischen Dichter alle beliebigen Stoffe, wie sie ihnen eben in den Weg kamen, zu Mythen und zählten sie gleichsam her; jetzt aber haben die schönsten Tragödien wenige Häuser (Geschlechter) zum Gegenstande: Alkmäon, Oedipus, Orestes, Meleagros, Thyestes, Telephos und so Viele sonst noch Furchtbares erduldeten oder thaten. Das heisst also: die Mythen der tragischen Dichter zur Zeit des Aristoteles enthielten solche Stoffe, dass sie mit einem grossen Unglück schlossen und so den einzig richtigen tragischen Ausgang hatten, wie er kunstgemäss die schönste Tragödie schafft und wie ihn der Philosoph als nothwendig erachtete. Euripides vor Allen verfuhr so, und die ihn desshalb tadeln, dass er dieses that, dass nämlich eine grosse Anzahl seiner Tragödien mit Unglück endet, sind im Unrecht. Das ist vielmehr gerade das Richtige. Den wichtigsten Beleg hierfür bieten selbst die gelungenen Aufführungen solcher euripideischen Stücke auf der Bühne dar; denn sie wirken am meisten tragisch; und eben dadurch erscheint auch Euripides als der am meisten Tragische unter den Dichtern, mag er immerhin in dem Uebrigen (was zur Oeconomie der Tragödie gehört) keineswegs lobenswerth anordnen und ausführen.

Es ist nun ferner einzuräumen, dass der Eindruck des Furchtbaren und Mitleiderregenden auf doppelte Art bewirkt werden kann: einmal schon durch die Schaustellung für den Gesichtssinn, also durch alle die theatralischen Mittel, welche die Zurüstung des Schauplatzes, Decoration, Kostüm, Mimenspiel etc. gewähren —, dann aber auch durch die dichterische Erfindung und Ordnung der Begebenheiten oder durch die Beschaffenheit und innere Anlage des Mythos selbst, was das Vorzüglichere ist und einen besseren Dichter kennzeichnet. Wenn der Dichter hauptsächlich auf die theatralischen Mittel und auf die rein äussere Zurüstung zur Erregung von Mitleid und Furcht rechnet, so ist diess sehr unkünstlerisch; denn er soll eben den Mythos so anlegen, dass, wenn Einer ihn auch nur erzählen hört oder vorlesen oder selber liest, derselbe schon Schauder und Mitleid empfindet über solche Ereignisse, was gewiss Jedem z. B. begegnet, der den Mythos des Oedipus erzählen hört. Diejenigen aber, welche durch Anwendung

des Theatralischen nicht einmal das Furchterregende bewirken, sondern etwa durch Wundererscheinung nur das zuwege bringen, dass sie den Eindruck des Abenteuerlichen hervorrufen, haben mit der Tragödie schon gar nichts mehr gemein; denn von dieser soll man nicht jeden beliebigen Genuss begehren, sondern den ihr eigenthümlichen, welcher die aus Mitleid und Furcht entspringende Lust, und keine andere ist, für welche die erzeugende Kraft daher auch von dem Dichter den Begebenheiteu seines Mythos kunstreich einzuflössen ist; denn gerade dadurch wird er tragischer Dichter. Wie müssen also die Begebenheiten beschaffen sein, oder unter welchen Personen müssen sie vorgehen, damit sie Furcht und Mitleid erregen? Das ist nun die Frage.

Solche (Furcht und Mitleid erregende) Begebenheiten oder Handlungen geschehen nothwendig zwischen Personen, die unter einander entweder befreundet oder verfeindet sind, oder keines von beiden. Nun erregt aber Feind gegen Feind kein Mitleid, sondern höchstens die Sympathie für menschliches Leid überhaupt [1]); und dasselbe ist der Fall in Bezug auf Personen, die einander gleichgültig sind. Die tragischen Handlungen werden also nur zwischen verwandten und befreundeten Personen, vor sich gehen können. Wenn ein Bruder den Bruder, oder ein Sohn den Vater, oder eine Mutter den Sohn, oder ein Sohn die Mutter tödtet oder zu tödten im Begriffe ist, oder wenn sonst ein todeswürdiges Verbrechen zwischen zwei so nahen Verwandten sich vollzieht, so wirkt dies tragisch, d. h. Mitleid wird erregt und Furcht, und solcher Art sind also die Stoffe für die Tragödien des Dichters. Die überlieferten Mythen von dieser Beschaffenheit soll er nicht auflösen, nicht wesentlich ändern; er muss dabei bleiben, dass Klytämnestra von Orestes und Eriphyle von Alkmäon den Tod erleidet; er darf aber, das Gegebene richtig und schön verwendend, hinzu erfinden, was zur künstlerischen Vollendung gehört. Bleibt die That feststehen, so kann der Dichter die Umstände frei behandeln. Nach den alten Dichtern weiss der Thäter, gegen wen er die That vollbringt: so lässt Euripides Medea mit Bewusstsein Mörderin ihrer Kinder werden. Es kann aber der neuere Dichter dieses ändern und die Frevelthat vollbringen lassen, ohne dass der Thäter das Furchtbare seiner That ahnt, indem er erst hinterher erfährt, welches enge Band der Liebe ihn mit seinem

---

[1]) Poet. 1453 b. 18....πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος.

Opfer verknüpfte. Ein Beispiel gab schon Sophokles im Oedipus, obgleich hier die That ausserhalb des Dramas lag, welches sich nur auf Grund derselben entwickelte; ein Beispiel dagegen innerhalb der Tragödie selbst ist der Alkmäon des Astydamas und der Telegonos im verwundeten Odysseus. Ein dritter Fall ist jedoch möglich, dieser nämlich, dass Einer, wenn er aus Unwissenheit eine solche heillose That zu vollbringen beabsichtigt, eh' er sie vollführt, zur Erkenntniss kommt und dieselbe dann unterlässt. Ein vierter Fall ist nicht denkbar, so erklärt der Philosoph ausdrücklich. Aber trotz dieser Erklärung fügt er, und noch gar wie begründend, eine doppelte Alternative ein, die eben vier Fälle charakterisirt. Der Wissende, d. h. der die Person, gegen welche er die schreckliche That unternimmt, Kennende, kann die That wirklich vollbringen oder bloss im Begriffe des Vollziehens sich befinden, die Ausführung aber nicht erreichen oder unterlassen; andererseits kann in ähnlicher Weise auch der Nichtwissende, der die Person in ihrer Beziehung zu ihm nicht Erkennende, die That entweder ausführen oder im Begriffe der Ausführung irgendwie davon abstehen. Das Unzweckmässigste ist in den Augen des Philosophen, wenn derjenige, welcher an einer erkannten Person die That vollbringen will, sie unmotivirt unterlässt. Dieser Fall macht den Eindruck einer Verruchtheit, aber es entsteht kein Leid, kein πάθος, und die Handlung ist daher untragisch. Das Zweite ist der Fall, in welchem an der erkannten Person von dem ihr Nahestehenden die That vollbracht wird. Besser für die tragische Wirkung ist aber das Dritte, wenn nämlich die Frevelthat in Unkenntniss wirklich vollbracht wird, und die Erkennung nachfolgt und leidvolles Erstaunen und Entsetzen hervorruft. Das Vorzüglichste ist jedoch der Fall, wo durch vorhergehende Erkennung die drohende That unterbleibt, indem die Vorstellung von der leidbringenden That in dem Momente, in welchem ihre Verwirklichung mit Gewissheit erwartet wird, noch mächtiger Furcht und Mitleid erregt als die Anschauung der verwirklichten selbst [1]). Nach alledem ist es klar, warum die Dichter ihre Stoffe für die Tragödien nur aus wenigen Geschlechtern hernehmen.

Es ist hier aber nothwendig, noch einmal auf die Erkennung zurückzukommen. Es giebt nämlich verschiedene Arten derselben. Die erste und unkünstlerischste, welche jedoch die Dichter aus Unbehülf-

[1]) Vahlen, Beitr. II., 26—27; Teichmüller, I., S. 78 ff.

lichkeit am häufigsten in Anwendung bringen, ist die durch Wahrzeichen. Diese sind theils angeborene (σύμφυτα), theils erworbene (ἐπίκτητα), Narben, Schmuck, Waffen, Geräthschaften u. s. w. Dergleichen Wahrzeichen bleiben dem Mythos äusserlich und entsprechen deshalb nicht der Kunst. Das Unkünstlerische tritt noch mehr hervor, wenn die Erkennung durch absichtliche Beglaubigung mittelst solcher Wahrzeichen erfolgen soll; besser ist es schon, wenn diese eine unerwartete Wendung veranlassen, mit welcher die Erkennung verbunden ist. Eine zweite Art der Erkennungsmittel sind die vom Dichter erfundenen, die dann freilich ebenfalls für unkünstlerisch erachtet werden müssen, wenn sie bloss äusserlich sind und aus der Entwickelung des Mythos nicht mit Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit hervorgehen. Drittens kann die Erkennung durch Erinnerung geschehen, indem Jemand beim Anblicke eines Gegenstandes oder beim Anhören einer Musik von der Erinnerung früherer Erlebnisse ergriffen sein Gefühl äussert und daran erkannt wird. Die vierte Art der Erkennung ist die durch Schlussfolgerung, und zwar kann sie ebensowohl mittelst eines Fehlschlusses herbeigeführt werden als durch richtigen Schluss. Die beste Erkennung von Allen ist aber diejenige, welche aus den Begebenheiten selbst sich ergiebt, wobei dann die Katastrophe nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit erfolgt; die zweitbeste ist die durch Schlussfolgerung[1]).

Da nun auf alles dies zu achten ist, der Dichter auch die ganze Handlung möglichst leibhaftig uns vorstellen und wie in vollständiger Wirklichkeit vor Augen bringen soll, und zwar mit allen künstlerischen Mitteln der Sprache[2]), und da derselbe sowohl bei überlieferten als bei selbsterfundenen Stoffen planmässig vorzugehen hat, erst Grundlinien ziehend, Fundamente legend und dann ausbauend, so ist es klar, dass die tragische Dichtkunst einen talentvollen oder einen enthusiastischen Dichter verlangt.

§. 3.

Schürzung und Lösung.

Es ist früher mitgetheilt worden, das der Mythos der Tragödie nach der aristotelischen Lehre einen begrenzten Umfang und innere

[1]) Poet. cap. 16.

[2]) Cap. 17. Vgl. über die vielgedeutete Stelle: Teichmüller, I., 100 ff. bis 130, — eine scharfsinnige, sehr schöne Abhandlung, deren wesentlichen Resultaten wir entschieden beistimmen.

Einheit haben und ein Ganzes mit Anfang, Mitte und Ende bilden soll. Doch wurde nur abstrakt und allgemein Anfang, Mitte und Ende charakterisirt, ohne dass die Darstellung der Kunstlehre des Philosophen noch näher darauf eingegangen wäre. Dies ist nun aber erforderlich, damit die Untersuchung zur Lehre von der Schürzung und Lösung der Tragödie fortschreite.

Wir greifen hier desshalb zurück auf das siebente Capitel der Poetik. Dort heisst es: Anfang ist dasjenige, welches nicht mit folgerichtiger Nothwendigkeit nach einem Andern ist, aber nach welchem selbst naturgemäss etwas Anderes da sein oder sich ereignen muss; Ende umgekehrt dasjenige, welches selbst in natürlicher Weise, sei es mit Nothwendigkeit oder wie es der gewöhnliche Lauf der Dinge mit sich bringt, nach etwas Anderem ist, aber auf welches selbst nichts mehr folgt, und Mitte dasjenige, welches selbst nach etwas Anderem ist und auf welches auch etwas Anderes wieder sich begiebt. Aristoteles fügte an jener Stelle hinzu, wohlangelegte Mythen dürften also nicht von jedem beliebigen Punkte anfangen und ebensowenig willkürlich enden, sondern sie hätten sich nach den angegebenen Ideen zu richten. Dies vorausgesetzt, folgen wir nun den Erörterungen über Schürzung und Lösung der Tragödie, die das achtzehnte Capitel erst enthält.

Jede Tragödie hat zwei Haupttheile: der eine umfasst die Schürzung, der andere die Lösung. Die noch ausserhalb des tragischen Mythos vorgegangenen, denselben aber bedingenden Begebenheiten und einige innerhalb desselben bilden in der Regel die Schürzung, alles Uebrige gehört zur Lösung[1]). Die Schürzung dauert vom Beginne der Handlung bis zu dem Entscheidungspunkte, wo der Uebergang in's Unglück oder in's Glück stattfindet, die Lösung von diesem Momente des Schicksalswechsels bis zum Abschlusse des Ganzen. Die Mitte bildet also der Moment des Glückswechsels.

Man hat verschiedene Arten der Tragödie angenommen nach der Verschiedenheit der in den Mythen behandelten Stoffe[2]): das ist

[1]) 1455 b 24—26. *τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, το δὲ λοιπὸν ἡ λύσις.*

[2]) 1456 a 7—9. *δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδενὶ ἴσως (ὡς) τῷ μύθῳ. τοῦτο δὲ, ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις.* So nach Vahlen. — Teichmüller's Conjectur *ταὐτὸ* für *τοῦτο* (I., S. 133) scheint richtig. — Susemihl will nach *ἴσῳ*, welches er mit Bursian annimmt, noch einschalten *τῷ εἴδει ἤ*, und übersetzt sogar darnach. Allein es soll ja der Grund angegeben werden für die *τραγῳδίας εἴδη*, den man doch nicht wird er-

nicht richtig, sondern die Verschiedenheit der Schürzung und Lösung giebt den Unterscheidungsgrund. Darnach sind der Arten vier: die vielfachverflochtene, welche in ihrer Schürzung auf unerwarteten Wendungen und Erkennungen beruht, und die einfache, welche schon hervorgehoben wurde; zu diesen kommt drittens die pathetische (παθητική) und viertens die ethische oder charaktervolle (ἠθική). Was Aristoteles unter diesen beiden letzteren Arten verstanden habe, ist sehr schwer zu ermitteln; er sagt es selbst nicht, und aus seinen übrigen Lehren es zu entwickeln, dazu fehlen auch die sicheren Anhaltspunkte. Ebenso wenig sieht man, wie durch verschiedene Schürzung und Lösung die pathetische und die ethische Tragödie untereinander und von der verflochtenen wie von der einfachen unterschieden werden können. Der Text ist hier offenbar lückenhaft und darum schwerer zu deuten. Doch hat Vahlen (Beitr. II, S. 51—52) eine Erklärung versucht, auf die wir in der Kritik der aristotelischen Theorie zurückkommen werden.

Aus Anlass der Lehre von der Schürzung und Lösung geht Aristoteles noch einmal auf die Betonung der Nothwendigkeit einer organischen und leicht übersehbaren Gliederung des Ganzen ein. Das führt ihn auch zum Chore. Den Chor, sagt er, muss man auffassen, wie eine der handelnden Personen; er soll ein Theil des Ganzen sein und eine wirkliche Rolle mitspielen; nicht wie Euripides, sondern wie Sophokles behandle man denselben. Das Einfügen von Chorgesängen, welche keine engere Verbindung mit dem Mythos haben, wie es bei den übrigen Dichtern vorkommt, und wie es Agathon zuerst aufgebracht hat, ist ebenso verwerflich, wie wenn man einen Theil des Dialogs aus einem Drama in's andere oder auch eine ganze Episode herübernähme, ohne dass irgend eine innere Beziehung oder Verwandtschaft vorhanden wäre[1]).

---

klären wollen durch die Gleichheit respective Verschiedenheit des εἶδος, da eben diese Gleichheit oder Verschiedenheit in ihrer Ursache aufzuzeigen ist.

[1]) Cap. 18. — Vahlen sucht (Beitr. II., S. 41—67) zu beweisen, die Capitel 17 und 18 handelten nicht mehr von dem Mythos als Theil der Tragödie, sondern Aristoteles ertheile darin dem Dichter nur Rathschläge, „wie er die Mythen nicht bloss..... in seinem Geiste zu concipiren, sondern auch in der sprachlichen Form auszuarbeiten habe.“ „Nur der Umstand,“ fügt er gegen den Schluss seiner Untersuchung hinzu, „dass der Mythos, ausgeführt, den Körper der Tragödie vergegenwärtigt, konnte den Schein erwecken, als ob wir es hier nur mit einer Fortsetzung der Theorie vom Mythos zu thun hätten.“ (S. 65). Er nennt den Inhalt „mehr

Nach diesen Erörterungen kommen füglich die Charaktere in Betracht; denn die Lehre von dem Mythos der Tragödie ist hiermit erschöpft.

---

praktische Anweisungen, welche sich auf die Ausführung der Tragödie beziehen."

Sollte diese Annahme aufrecht erhalten werden, so müsste man sie entweder durch formelle oder durch sachliche Gründe, durch die sprachliche Form oder durch den Inhalt, am besten durch beides stützen können. Das Eine wie das Andere wird schwer, vielleicht unmöglich sein. Die formelle Darstellung vom Mythos in den Capiteln 7—11 und 13—14 und 16 unterscheidet sich durchaus nicht von der Darstellungsweise im 17. und 18. Capitel. Die Ausdrücke *τραγῳδία* und *μῦθος* sammt den synonymen Bezeichnungen für dieses Wort wechseln mit derselben Bedeutung in jenem Abschnitte wie in diesem. In dem ersteren haben einzelne Capitel den Ausdruck *τραγῳδία* nicht, aber das 17. enthält ihn auch nicht. Das 18. Capitel beginnt allerdings mit den Worten: *ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις*; wollte man aber daraus schliessen, dasselbe handle nicht von dem Mythos, sondern von der Tragödie im Allgemeinen, so müsste man denselben Schluss für das 7. Capitel ziehen, welches mit der Aussage, die Tragödie habe ein gewisses Grössenmass, anhebend, die Lehre von dem Umfange des Mythos auseinandersetzt. Ueberdies sagt A. auch im 15. Capitel, welches nach dem 18. stehen soll, *λύσεις τῶν μύθων*. Verbindet Aristoteles seine theoretische Entwickelung der Lehre vom Mythos im 17. und 18. Capitel mit „praktischen Anweisungen," so thut er in den früheren Capiteln genau dasselbe. „Aristoteles," sagt Vahlen, „ertheilt, wie die Einzelausführung gezeigt haben wird, in diesem Abschnitt dem tragischen Dichter eine Reihe von Vorschriften und Rathschlägen, die derselbe bei der Ausführung einer Tragödie zu beobachten hat, theils positiv gebietend, theils negativ die Fehler und Verkehrtheiten aufweisend, in welche die Dichter aus verschiedenen Anlässen leicht gerathen und thatsächlich oft gerathen sind." (S. 65.) Aber auch in dem ersteren Abschnitte ertheilt der Philosoph dem Dichter eine Reihe von Vorschriften und Rathschlägen, theils positiv gebietend (p. 1450 b 32—34, 1451 a 30 ff., 1451 b 27 ff., 1453 b 3 ff. u. s. w.) theils negativ die möglichen und die thatsächlich bei Dichtern eingetretenen Fehler und Verkehrtheiten aufweisend (1451 a 19 ff., 1453 a 33—35, 1453 b 8 ff. u. s. w.) Das 13. Capitel beginnt geradezu mit den Worten: *ὧν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους, καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις*, die deutlich genug ausdrücken, dass Aristoteles seine Theorie vom Mythos in der Form der Vorschriften und Warnungen für die Dichter geben wolle. Auch spricht er in jenem Abschnitte wiederholt von des Dichters Aufgabe (*τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν*, p. 1451 a 37). — Vahlen erklärt das Wort *συνιστάναι*, welches er in dieser technischen Anwendung mit genauer Wiedergabe des Sinnes durch den ebenfalls in unserer Kunstsprache als Terminus technicus eingebürgerten Ausdruck „componiren" übersetzt, durch die Umschreibung: „in seinem (des Dichters) Geiste concipiren," und zwar mit um so grösserem Nachdrucke, als er es im Gegensatze zu dem „Ausarbeiten in der sprachlichen Form" thut. Diese Erklärung scheint keine glückliche zu sein. Denn schon die Voraussetzung, dass *μῦθος* und *λέξις* in der Art zwei gesonderte Theile der Tragödie seien, dass ein solches Nacheinander auch in der Thätigkeit des Dichters in Bezug auf dieselben angenommen werden könne, ist nicht richtig. Es ist unmöglich, einen Mythos in der indi-

Viertes Capitel.

Charaktere. — Dialektik. — Sprachlicher Ausdruck und Melopöie.

§. 1.
Charaktere.

Die aristotelische Lehre von den Charakteren in der Tragödie finden wir in einem von seinem Platze gerückten Capitel der Poetik, in dem sogenannten 15. *περὶ τὰ ἤθη*. Dass es eine Umstellung erfahren müsse, giebt man jetzt wohl allgemein zu. Vahlen will ihm seine

---

viduellen Gestaltung und mit den Eigenschaften, wie sie Aristoteles fordert, ohne bestimmte sprachliche Form bloss im Geiste zu concipiren. Ob die sprachliche Form noch vom Gedächtnisse allein getragen wird oder bereits niedergeschrieben ist, das mag wohl für unsere Frage gleichgültig sein; dann aber müsste, wenn *συνιστάναι* durch „concipiren im Geiste" wiedergegeben würde, auch die *σύστασις* des Mythos (oder, was dasselbe ist, *τῶν πραγμάτων*) durch „Conception im Geiste" gedeutet werden können, was z. B. 1452 a 18—20 durchaus nicht möglich ist. Diese ist vielmehr nur durch „Composition" richtig zu übersetzen, damit sowohl der subjective Sinn wie der objective, welchen der Zusammenhang, worin *σύστασις* vorkommt, fordert, ausgedrückt werde. Das Wort bezeichnet nämlich nicht die Conception, die Befruchtung des Geistes mit der idealen Schöpfung des Kunstwerkes, sondern vielmehr die organische Ineinanderfügung und zugleich Ausgestaltung des Mythos von Innen heraus. Die subjective Thätigkeit des Dichters tritt dabei nicht in den Vordergrund, wenngleich sie darunter mitverstanden wird. Ist aber das Wort *συνιστάναι* nicht zu erklären durch „concipiren im Geiste," so ist das *τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι* im Anfange des 17. Capitels, wenn man demselben eine allgemeine Bedeutung geben will, gänzlich beziehungslos und damit unmotivirt; auch ist von dem sogenannten Theile der Tragödie, welchen Aristoteles *λέξις* nennt, in dem 17. Capitel wie im 18. nicht mit einer Silbe die Rede. An ein Hinübergreifen in die Lehre vom sprachlichen Ausdruck, welche erst mit der zweiten Hälfte des 19. Capitels beginnt, ist ebenfalls nicht zu denken; das verbietet schon der Eingang des 19. Capitels, welcher die Lehre von der *διάνοια* und der *λέξις* erst ankündigt als noch zu erörternde Theile. Der Ausdruck *καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι* ist aber auch nicht mit Bernhardy für eine Interpolation anzusehen; er bezieht sich nur nicht auf die beiden Capitel, die ihm folgen, sondern einzig auf den Satz, in dem er steht, ist nur eine Verstärkung des *συνιστάναι* mit Rücksicht auf das äussere Erscheinen der Composition, welche der Dichter *πρὸ ὀμμάτων* stellen soll, und ist daher in seiner Beziehung ganz ähnlich zu localisiren, wie der bald folgende Ausdruck *τοῖς σχήμασι συναπεργαζόμενον*. (Vorstehendes war vollständig geschrieben vor der Lesung der oben citirten vortrefflichen Abhandlung Teichmüller's I., S. 100 ff.)

Das führt uns dem Inhalte der fraglichen Capitel näher. Wäre Vahlen's Annahme richtig, so dürfte dieser Abschnitt zu der Lehre vom

Stelle nach dem 16. geben, Spengel, dem Susemihl folgt, nach dem 18. Letzteres ist wohl das Richtige, nicht bloss weil das 17. und 18. Capitel das 16. in Bezug auf die Lehre vom Mythos in der That fortsetzen, sondern auch weil das Capitel von den Charakteren eine offenbare Beziehung auf das 18. enthält 1454 a 37, wo die λύσεις der Mythen als dem Leser bereits bekannt erwähnt werden, von welchen die Lehre erst im 18. Capitel sich vorgetragen findet. In der aristotelischen Theorie von der Tragödie haben die Charaktere nach diesem also ihren richtigen Platz.

Charakter hat eine Person in der Tragödie, so lehrt der Philosoph, wenn ihr Reden oder ihr Handeln eine bestimmte Denkweise und Willensrichtung[1]), kurz Gesinnung zeigt.

Mythos, die ja vorher abgeschlossen wäre, keinen neuen Beitrag liefern, dieselbe müsste vielmehr mit dem 16. Capitel vollständig erledigt sein und nichts mehr zu wünschen übrig lassen, so dass im 17. und 18. Cap. nur praktische Folgerungen für den Dichter daraus gezogen würden. Das ist nun aber keineswegs der Fall. Ganz neu ist schon die Betrachtung des Mythos in seiner Allgemeinheit (καθόλου) und in seiner besonderen episodischen Ausgestaltung, welche Unterscheidung Aristoteles durch das Beispiel der Iphigenia veranschaulicht. Hieran knüpft sich die Lehre von den Episodien, die früher ebenfalls nicht behandelt ist; denn dass die Erwähnung der episodischen einfachen Mythen gegen das Ende des 9. Capitels nicht an ihrer Stelle stehe, vielmehr in das 18. (p. 1456 a 25 nach τὸ εἰκός) gehöre, nimmt man gern mit Vahlen an, abgesehen davon, dass diese Bemerkung das Verhältniss der Episodien zu dem Kern der Haupthandlung noch gar nicht bestimmt. Ferner ist auch die Lehre vom Chor, wonach dieser ein organisches Glied des Ganzen sein, d. h. zur Handlung eine wesentliche Beziehung haben soll, zur Theorie gehörig und an dieser Stelle neu. Aber auch gerade die allerwichtigste Lehre vom Mythos, diejenige nämlich, dass derselbe, obgleich eine einheitliche Handlung, anfangs sich verwickele, dass ein Knoten sich schürzen müsse, und dann eine Lösung dieser Schürzung folgen solle, ist in dem früheren Abschnitte nicht berührt und erscheint im 18. Capitel zuerst. Und diese Lehre von der Schürzung und Lösung ist so wesentlich für die Theorie, als die Sache selbst für den tragischen Mythos, da ein solcher ohne dieselbe gar nicht gedacht werden kann, wie denn Aristoteles auch gerade hierin den Eintheilungsgrund für die verschiedenen Arten der tragischen Mythen sucht und findet Und dazu kommt nun noch, dass der Philosoph gerade diese Lehre durchaus nicht in Form einer Vorschrift für den Dichter, sondern ganz in theoretischer Weise und mit dem Bewusstsein, etwas Neues zu behandeln, vorträgt, ähnlich wie im 10. Capitel die Lehre von den einfachen und von den verflochtenen Mythen. — Wie anziehend auch Vahlen's Entwickelung der verschiedenen Vorschriften für den Dichter ist, wie scharfsinnig und elegant er seinen Gedanken mit Consequenz durchführt: es stehen seiner Auffassung viele und wichtige formelle und sachliche Gründe entgegen.

[1]) Das Wesen des ἦθος offenbart sich in der προαίρεσις, und diese erklärt Aristoteles durch βουλευτικὴ ὄρεξις. Eth. N. III. p. 1113 a 10.

Vier Dinge sind's, welche der Dichter hinsichtlich der Charaktere zu erstreben hat: das Erste ist, dass sie sittlich gut (in ihrer Art) seien, also von edler, braver Gesinnung[1]). Es kann aber Güte des Charakters in jedem Geschlechte und in jeder Menschenclasse vorkommen; es giebt also z. B. auch einen guten Charakter des Weibes und des Sklaven, obgleich das weibliche Geschlecht weniger edel ist als das männliche, und das der Sklaven ganz und gar niedrig und ohne Adel. — Das Zweite ist, dass der Charakter angemessen sei, d. h. mit dem Begriffe der Person, der er eigen ist, harmoniere[2]). So passt z. B. die Eigenschaft der Tapferkeit wohl zu einem Manne, aber nicht zu einem Weibe, zu dem es nicht stimmt, tapfer oder furchtbar zu sein. Das Dritte ist die Aehnlichkeit, d. h. die Allgemeinheit des Charakters, wodurch derselbe als naturwahr und uns verwandt erscheint[3]). Das Vierte endlich ist die beharrliche Gleichheit, die Consequenz des Charakters[4]). So muss selbst der Unbeständige darin sich gleich bleiben, dass er consequent (constant) unbeständig ist, was schon das allgemeine, auch in der Composition des Mythos geltende Gesetz der Nothwendigkeit oder wenigstens der inneren Wahrscheinlichkeit fordert. Da aber die Tragödie auch Nachahmung besserer, edlerer Charaktere ist, als sie gewöhnlich unter uns sind, so soll der Dichter sich die guten Portrait-Maler zum Muster nehmen, welche, indem sie zwar die eigenthümliche Gestalt (die individuellen Züge) genau wiedergeben und so die Aehnlichkeit mit den im Bilde darzustellenden Personen treffen und festhalten, diese dennoch schöner machen als sie wirklich sind[5]). So soll also auch

---

[1]) Poet. 1454 a 16—17. *ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ (τὰ ἤθη).*

[2]) A. a. O. 22. *δεύτερον δὲ τὸ ἁρμόττοντα.* Die Angemessenheit oder das Angemessensein des Charakters ist, wie das von Aristoteles gewählte Beispiel zeigt, zu beziehen auf den Art-Begriff, unter den die auftretenden Personen gehören; denn Aristoteles sieht in den freien Männern, in den Weibern und in den Sklaven gleichsam drei verschiedene Arten von Menschen. Auch hat er die Angemessenheit wohl auf den Begriff des Standes und des Amtes bezogen.

[3]) A. a. O. 24. *τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον.* Für *ὅμοιον* sind die Stellen zu vergleichen 1448 a 1—18 und 1453 a 4—7, nach welchen es den Schein hat, als deute das Wort nur auf die „gemeine Wirklichkeit" hin und auf „gewöhnliche Charaktere," wie Susemihl auch übersetzt hat. Allein es bezeichnet wenigstens im Zusammenhange des 15. Cap. das Allgemein-Menschliche, wie es erfahrungsmässig real ist, da Aristoteles sowohl das *ὅμοιον* für die Charaktere der Tragödie fordert, als auch, dass sie besser seien als die gemeine Wirklichkeit.

[4]) 1454 a 26. *τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν.*

[5]) 1454 b 10—11.... *καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν.*

der tragische Dichter seine Personen trotz der ihnen eigenen Charakterfehler schöner schaffen, idealisiren.

Die Entwickelung der Charaktere bis zu ihrer Vollendung darf nur nach den Gesetzen der Nothwendigkeit und der Wahrscheinlichkeit von dem Dichter angestrebt werden; denn sie stehen in ganz innerlicher Beziehung zu den Begebenheiten des Mythos, die sich ja aus den vom Charakter bedingten Handlungen der tragischen Personen mitgestalten. Die Schürzung der Tragödie ist daher von der Entwickelung der Charaktere in der Regel unzertrennlich, und wo diese ihre Höhe erreicht, findet naturgemäss der Wendepunkt statt, an dem die Lösung beginnt. In der inneren Nothwendigkeit oder wenigstens Wahrscheinlichkeit der sich entwickelnden Charaktere und der auseinander folgenden Begebenheiten muss die Lösung begründet sein[1]). Die mechanischen Lösungen durch einen Deus ex machina, wie in der Medea und beim Abzuge in der Ilias, sind unkünstlerisch. Man darf aber in dem Drama von solchen von Aussen kommenden wunderbaren Eingriffen in den naturgemässen Gang der Begebenheiten, wodurch diese unabhängig von den Charakteren neue Wendungen erfahren, erzählen, man darf davon berichten, dass solche Wunderdinge vorher geschehen (vor dem Beginne der Begebenheiten, welche eben dramatisch dargestellt werden), und weissagen 'auf Eingebung der Götter, was geschehen werde; denn diesen räumt man ein, dass sie Alles sehen, wissen, auch was der Mensch nicht wissen kann. — Auch Unvernünftiges, Undenkbares soll innerhalb der Begebenheiten der Tragödie nicht vor sich gehen; doch kann wiederum auf solches, sofern man es ausserhalb derselben sich hat ereignen lassen, eine Beziehung genommen werden, wie im Oedipus des Sophokles. — Endlich darf der Dichter in der ganzen Anlage und Ausführung des Mythos mit seinen Charakteren auch nicht gegen das verstossen, was uns sonst im erfahrungsmässigen Wissen feststeht und im gewöhnlichen Leben zur Anschauung und Wahrnehmung kommen muss.

---

[1]) 1454 a 37 f. *φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν κτλ.* Es ist nämlich in dem Zusammenhange von dem auch *ἐν τοῖς ἤθεσιν* zu befolgenden Gesetze der Nothwendigkeit oder der Wahrscheinlichkeit die Rede.

§. 2.
Dialektik.

Was über die Dialektik der Tragödie zu erörtern ist, mag der Rhetorik überlassen bleiben, deren Wissenschaft es mehr eigen ist, hiervon zu handeln; — so verweist Aristoteles uns mit unserer Wissbegierde in diesem Punkte auf ein anderes Gebiet [1]). Aber wir sind nicht zufrieden; wir fragen doch, was er mit seiner Dianoia (διάνοια), die wir durch Dialektik [2]) wiedergeben, denn eigentlich meine.

Diese Dianoia „schärfer zu bestimmen und in ihren Unterschieden aufzuweisen", hat Vahlen eine Reihe von scharfsinnigen Beobachtungen angestellt, die in anderer Beziehung viel Licht verbreiten, jedoch für die Erreichung des nächsten Zweckes manche Bedenken zurücklassen. Das Ergebniss seiner Untersuchungen ist dieses, dass er in dem Worte Dianoia „das ganze Gebiet der Gedankenschöpfung" oder „die gesammmte Gedankenschöpfung, sofern sie im Drama Ausdruck im Worte erhält", findet, also mit Ausschluss der in den Handlungen sich offenbarenden Gedanken, aber mit Einschluss des im Worte zur Darstellung gelangenden Ethischen [3]). Diese Auffassung dürfte zu weit und zugleich zu enge sein: zu weit, indem sie der Dianoia das Ethos der Reden zuweist, und zu enge, weil sie dieselbe von den Handlungen ausschliesst. Doch zur näheren Prüfung ist es nothwendig, sie genetisch kennen zu lernen.

Vahlen geht also aus von folgender Stelle der Poetik: „Das Dritte (nämlich in der Rangfolge der Theile der Tragödie) ist die Dianoia, d. h. das Vermögen, das gerade in der Sache Liegende und das Passende zu sagen, eben das, was hinsichtlich der Reden [4]) Auf-

---

[1]) Poet. 19, 1456 a 34—35.

[2]) Ein rein deutsches Wort, welches den Inhalt des griechischen Ausdrucks διάνοια völlig decken könnte, giebt es nicht. Brandis übersetzt denselben durch „Denkweise," Susemihl durch „Reflexion;" beides ist zu subjectiv, zu einseitig das letztere, zu weit das erstere, welches an den Begriff des Charakters streift. Vielleicht würde Aristoteles διαλεκτική oder ῥητορική statt διάνοια geschrieben haben, wenn nicht jene beiden nach seiner Terminologie theoretische Wissenschaften bezeichneten, während es sich in der Tragödie, — möge der Ausdruck gestattet sein, — um die poietische Anwendung handelt. Im Laufe der obigen Untersuchung wird die Wiedergabe „Dialektik" sich rechtfertigen.

[3]) Aristoteles Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragödie. S. 170 ff.

[4]) So auch Teichmüller I. S. 51 und 245. Aber Obiges war geschrieben vor Kenntniss seiner Schrift.

gabe der Politik und der Rhetorik ist. Die Alten nämlich (die älteren tragischen Dichter) liessen ihre Personen politisch, die Jetzigen (die Tragiker zur Zeit des Aristoteles) die ihrigen rhetorisch reden. Es ist aber dieses so beschaffene Ethos dasjenige, welches die Willensrichtung nach ihrer Beschaffenheit offenbar macht; daher giebt es gar kein Ethos (nichts von Charakter) in Bezug auf diejenigen Reden, durch welche in keiner Art angezeigt wird, was Einer (der Redende nämlich) erzielen oder vermeiden will. Dianoia aber ist dasjenige, wodurch man beweist, das Etwas ist oder nicht ist, oder allgemeine Sätze ausspricht"[1]. In dieser Stelle wird, wie es scheint, die Dianoia zweimal definirt, am Anfange und am Ende, in der Mitte aber das Ethos. Vahlen erklärt und argumentirt nun so:

„Im Anfange ist *διάνοια* sehr weit gefasst und wird sie definirt als die Fähigkeit, das was sich (nach den Umständen) sagen lässt und das Angemessene, oder das was zu sagen ist und sich schickt, zu reden. (S. 171 u. 179.) Diese Definition bestimmt freilich nicht sowohl das *μέρος* der Tragödie (den mit dem technischen Ausdruck Dianoia von Aristoteles angegebenen Theil der Tragödie) als vielmehr die Fähigkeit, auf welcher jenes (jener Theil) beruht. Allein so wird ja auch die Rhetorik und die Chrematistik als Fähigkeit definirt. B. 1355 b 26 und 33 und in der Politik 1257 b. Mit jener Fähigkeit, das was zu sagen ist und sich schickt, zu reden, ist aber eben das gemeint, was bei den Reden oder in der Beredtsamkeit Sache der Politik und Rhetorik ist. Denn die alten Dichter, die Tragiker nämlich, liessen ihre Personen politisch (*πολιτικῶς*), die jüngeren lassen die ihrigen rhetorisch (*ῥηθορικῶς*) reden. Zwar ist nun hier ein Riss (in dem Zusammenhange der angeführten Stelle), den keine Künstelei der Erklärung verhüllen kann; doch verfolgen wir das Weitere. Ohne irgend sichtbaren Zusammenhang werden an das Bisherige Definitionen des *ἦθος* (Ethos) und der *διάνοια* angefügt; diese sind aber eng miteinander verknüpft, grammatisch und logisch, und zwar so, dass sich die unzweifelhafte Erkenntniss ergiebt, dass nur das Ethos der Reden

---

[1]) p. 1450 b 4—12. *τρίτον δὲ ἡ διάνοια. τοῦτο δέ ἐστι τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν. οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς. ἔστι δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὁποῖά τις [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει]. διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ᾽ ὅλως ἔστιν ὅ τις προαιρεῖται ἢ φεύγει ** ὁ λέγων. διάνοια δέ, ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν, ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.*

und die Dianoia nur als die intellektuelle Fähigkeit des Menschen zu urtheilen und zu schliessen definirt wird. Es ist nicht die Definition des zweiten und dritten Theils der Tragödie, sondern zweier Unterarten des letzteren; denn das Ethos der Reden und die nach einer Seite hin (nur theilweise, ἐν μέρει) aufgefasste Dianoia, d. h. das Beweisführen, oder kurz Ethos und Beweisführung (ἀπόδειξις) bilden zusammen die vollständige Dianoia (die ὅλη διάνοια), d. i. τὸ λέγειν δύνασθαι (die Fähigkeit, zu reden), welches eben der dritte Theil der Tragödie ist. Es müsste nun freilich — dies räumt Vahlen ein — gesagt sein, dass das λέγειν δύνασθαι zwiefach, entweder in dem Ethos oder in der Dianoia (im engeren Sinne) begründet sei. Aber dies ist auch angedeutet in dem Satze, dass die alten Dichter ihre Personen politisch, die jüngeren rhetorisch sprechen liessen. Denn dieses „rhetorisch“ ist zu beziehen auf die Hinneigung der euripideischen und nacheuripideischen Tragödie zum dialektisch-rhetorischen Raisonnement, zur verstandesmässigen Reflexion und zur Sentenz, kurz auf das Vorwiegen der διάνοια im engeren Sinne; und das dem Sophokles und Aeschylos zugeschriebene „politisch reden“ weist ebenso entschieden hin auf das Ethos der Gedanken und Reden und ist ganz identisch mit „ethisch reden“. Zum Beweise dienen viele Stellen aus der Rhetorik, Ethik und Politik. Das πολιτικῶς, d. i. ἠθικῶς λέγειν fällt aber der Ethik des Staates anheim, und der Rhetorik das auf der begriflichen Dianoia basirende ῥητορικῶς λέγειν. So handelt also die ganze Stelle nur von der Dianoia in dem sehr weit gefassten Sinne, in welchem sie der dritte Theil der Tragödie ist, aber mit jener Zweitheilung, welche sich durch den ganzen Abschnitt hindurch schlingt und ihm eine innere Verknüpfung verleiht, die jedes Rücken und Rütteln verbietet.“

Das ist, nicht immer wörtlich und in der reichen Ausführlichkeit, sondern nur auszugsweise und in knappster Kürze die Argumentation, welche Vahlen mit weitgehender Sorgfalt und in gewisser Beziehung genial, jedenfalls ungemein kühn durchgeführt hat. Es sind zum Theil bloss Andeutungen, die nur reizen mögen, das Ganze, welches belehrt und erfreut, zu lesen; aber das Mitgetheilte genügt hier, um den rechten Standpunkt für die Prüfung zu gewinnen.

Die Bedenken gegen eine solche Deutung und Auffassung drängen sich. Vor Allem gesteht Vahlen zu: „Vermittlungen, Bänder, die den innerlichen Zusammenhang auch äusserlich anzeigten, vermisst man freilich, und man muss es dem Excerptor, aus dessen Händen wir die Poetik haben, noch Dank wissen, dass er das Knochengerüste ge-

lassen, an dem wir den Organismus errathen.“ Die Vermittlungen und Bänder sind aber nur zu nothwendige äusserliche Anzeiger des innerlichen Zusammenhanges, als dass man diesen ohne jene mit Gewissheit erkennen könnte. Allerdings müssen wir für das Knochengerüste dankbar sein, wenn es nur vollständig ist, wenn die fehlenden Vermittlungen nur nicht gerade dem Organismus unentbehrliche Knochen sind, und wenn wir aus dem Gerippe nur auch wirklich erkennen können, wie der Philosoph an dieser Stelle ausgesehen hat. Aber der in Vahlen's Paraphrase der Stelle ohne jeden grammatischen Anhalt eingegliederte Satz: „Denn man kann zwiefach reden, entweder politisch oder rhetorisch: die alten Redner sprachen politisch, die jüngeren sprechen rhetorisch, und ebenso in der Tragödie“, scheint doch fast ein in das Gerüste eingefügter Knochen zu sein. Und es fehlen in dieser Auffassung der Vermittlungen und Bänder noch mehr. Es ist nicht nur nicht gesagt, dass die Dianoia zuerst im weiteren Sinne erklärt werde, — und Aristoteles giebt auch bei keinem der anderen Theile der Tragödie zuerst eine Definition des gewählten technischen Ausdrucks im weiteren Sinne, — es fehlt nicht nur die Hervorhebung dessen, dass es eine vollständige Dianoia (ὅλη διάνοια) gebe und dass diese zweitheilig sei, sondern es werden auch am Schlusse die zwei Theile nicht zusammengeschlossen und in ihrer Einheit aufgezeigt. Auch wird bei der nach sieben Zeilen ohne Zurückweisung zum zweiten Male definirten Dianoia nicht gesagt, dass sie nunmehr eine bloss theilweise (διάνοια ἐν μέρει) sei. Ist es nun aber dem Aristoteles zuzutrauen, dass er da, wo er technische Ausdrücke anwendet, dasselbe Wort innerhalb sieben Zeilen ohne Motivirung und Anzeige in so wesentlich verschiedenem Sinne gebrauche, dass es einmal das Ethos der Reden in sich begreife, das andere Mal nicht? Die Berufung auf den Excerptor kann hier nur eine Möglichkeit, keine Wirklichkeit beweisen. Ferner, wenn der Philosoph die Dianoia, welche er als Theil der Tragödie bestimmt, das Ethos der Reden in sich fassen liesse, wie käme er dazu, dort, wo er die sämmtlichen Theile zum ersten Male nennt und kurz definirt, jene nur theilweise, mit Ausschluss des Ethos der Reden, zu definiren? [1]) — Unwillkürlich tritt uns weiterhin die Frage entgegen: hat Aristoteles innerhalb vier Zeilen unter den „Reden“ (τῶν λόγων) einmal die Beredtsamkeit verstanden und gleich darauf die Dialoge des Drama's, ohne auch nur von Ferne anzudeuten, dass

[1]) p. 1450 a 6—7. Vgl. 1456 a 34 — b 8.

er so Verschiedenes mit demselben Worte meine? — Hieran schliesst sich ein neues Bedenken: Vahlen stützt seine Argumentation wesentlich mit auf den Satz, dass Aristoteles an der besprochenen Stelle nicht das Ethos schlechtweg definiren wolle, sondern das Ethos der Reden; aber der Philosoph definirt wirklich das Ethos schlechtweg: „es ist aber dieses Ethos dasjenige, welches die Willensrichtung nach ihrer Beschaffenheit offenbar macht;“ denn dieses ist ja genau dasselbe, wie Aristoteles p. 1450 a 5—6 es bezeichnet, wodurch nämlich die Handelnden nach ihrer Gesinnung charakterisirt werden[1]. Die Definition ist also allgemein, und diese allgemeine Definition wendet Aristoteles freilich auf die Dialoge des Drama's an, um zu zeigen, in welchem Falle dieselben Ethos offenbaren, wovon aber jener Schluss, dass in eben diesem Falle das Ethos nicht zum zweiten Theile der Tragödie, sondern zum dritten gehöre, weit abliegt. Soll denn etwa das Ethos, welches selbstständig den zweiten Theil der Tragödie bildet, sich bloss in den Handlungen kund geben? Aber Aristoteles schreibt ja dort, wo er ausdrücklich von dem Ethos als zweitem Theile der Tragödie handelt: „es wird die Rede oder die Handlung Ethos haben, wenn sie, wie gesagt, eine Willensrichtung (oder Gesinnung) offenbar macht“ [2]. Oder hat die Rede ein doppeltes Ethos, eins für den zweiten und eins für den dritten Theil? Schwerlich doch.

Dass die Reden ethisch oder dianoetisch sein können im aristotelischen Sinne, hat Vahlen aus anderen Schriften des Philosophen wohl nachgewiesen, und dies mag unbestritten bleiben; aber die Nothwendigkeit der Subsumtion beider Arten unter die allgemeine Dianoia als dritten Theil der Tragödie ist nicht erwiesen. Auch können sie beides sein, und dann gehören sie zum zweiten und dritten Theile der Tragödie zugleich, da die sechs Theile ja nicht mechanisch auseinander liegend, sondern dynamisch ineinander zu denken sind. Doch wir haben die Reihe der Bedenken noch nicht durchmessen. Man beachte ferner, dass die Dianoia in dem angenommenen weit gefassten oder eigentlich Doppel-Begriffe in der ganzen Poetik sonst nicht vorkommt, weder bei der ersten allgemeinen Erwähnung noch bei der Specialbehandlung, bei welcher zwar auf die Rhetorik (und zwar bloss auf diese, nicht auf die Politik) verwiesen, aber doch eine ausführlichere Beschreibung ihres Inhaltes gegeben wird, — ohne die leiseste Andeutung eines ethischen

[1]) *καθ᾽ ὃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας.*

[2]) 1454 a 17—19. *ἕξει δὲ ἦθος μέν, ἐὰν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῇ φανερὸν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα.*

Moments. Dafür liesse eine Erklärung weder in der schriftstellerischen Eigenthümlichkeit des Aristoteles noch in der Sache selbst sich finden. Vahlen wird, wie es scheint, ganz von der Vorstellung geleitet, dass, weil die Dianoia als „dialektisch-rhetorisches Raisonnement“ auch die ethischen Reden formell beherrscht, diese deshalb einen Theil jener bilden müssten, welche Annahme, wie gesagt, ein mechanisches oder quantitatives Auseinanderliegen der Theile der Tragödie voraussetzt; und so weiss er denn die auffallendsten Widersprüche gegen seine Meinung immer noch auszugleichen oder wenigstens durch eine geschickte Digression ihrer Spitze auszuweichen. Indessen auch die Handlung, der ganze Mythos in seiner mannigfaltigen Ausgestaltung wird von der Dianoia beherrscht, gleichsam durchleuchtet und in seinem Lichte gezeigt; aber der Mythos ist deshalb jener nicht untergeordnet oder gar als Theil angehörig.

Jener Vorstellung also folgend und in Betreff der Richtigkeit seines Doppel-Begriffes von der *διάνοια* vollkommen überzeugt, findet Vahlen das Fehlen des ethischen Moments bei der Specialbehandlung bloss bemerkenswerth und glaubt er das daraus hervorgehende Bedenken durch Beziehungen auf die Rhetorik heben zu können, was aber nicht gelingt. Dass bei der Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragödie der Dianoia mehr Inhalt gegeben sein soll wie bei deren Specialbehandlung, wo ihr die eine Hälfte fehle: das ist durch keine Beziehung auf eine andere aristotelische Schrift glaublich zu machen, noch weniger wissenschaftlich zu beweisen. Und fast von derselben Tragweite ist der Umstand, dass bei der Specialbehandlung des Ethos als des zweiten Theiles der Tragödie nicht die geringste Andeutung zu entdecken ist von der Lehre, dass es auch ein Ethos gebe, welches zur Dianoia als dem dritten Theile gehöre; vielmehr wird umgekehrt das Ethos der Rede ausdrücklich zum zweiten Theile gerechnet. Ist es nun schwer, Angesichts solcher Bedenken zu der mit so viel Aufwand von Gelehrsamkeit und Scharfsinn gewonnenen Auffassung Vahlen's sich zu entschliessen, so darf dies doch nicht abschrecken, eine neue Erklärung zu wagen.

Wagen wir eine neue! Aristoteles spricht in der Poetik zweimal von sämmtlichen sechs Theilen seiner Tragödie: das erste Mal, wo er sie aus der Definition, insbesondere aus dem Begriffe „Nachahmung durch handelnde Personen“ ableitet; das zweite Mal, um ihre Rangordnung zu bestimmen; ein drittes Mal behandelt er die vier ersten, um die specielle Theorie von ihrem Inhalte und ihrer Behandlung durch den Dichter zu entwickeln. Wir stehen mit unserer Stelle bei der Rangord-

nung. Diese war nicht zu erzielen ohne, wenn auch kurze und vorläufige Hervorhebung der Bedeutung und wesentlichen Aufgabe oder Function der einzelnen Theile. Und eine solche Hervorhebung vermissen wir einzig und allein, wenn wir Vahlen's Auffassung gelten lassen, bei den Charakteren oder dem Ethos der Tragödie. Es heisst nur: „das Zweite sind die Charaktere", und dann folgt nach der bisher dargelegten Auffassung nichts als die Wiederholung eines früheren Satzes, der zur Ableitung der Theile diente und hier völlig gleichgültig ist, weil er vorher schon seine Dienste geleistet, wenn auch in etwas anderer Fassung, — des Satzes nämlich, dass die nachzuahmende Handlung handelnde Personen fordere. Eine weitere Anwendung desselben folgt nicht, sondern vielmehr schliessen sich die Worte an: „das Dritte ist die Dianoia". Vahlen nimmt hieran keinen Anstoss, sondern er schreibt: „das Nächste aber nach dem Mythos sind die Charaktere. Dass sie diesen Platz verdienen, hatte sich schon aus dem ersten Beweisgrund für den Vorrang der Fabel ergeben, und darum genügt auch hier die knappe Hinweisung, dass die Handelnden nur der Handlung wegen da sind, und also auch die Charakteristik jener nur zum Zwecke der Composition dieser dient." Das letzte „also" wird von Aristoteles an dieser Stelle nicht gefolgert. Ferner ist auch das Ergebniss des Vorrangs der Charaktere vor der Dianoia bei dem ersten Beweisgrund für den höchsten Rang des Mythos von Aristoteles selbst nicht ausgesprochen; man kann dies nur als stillschweigend von ihm angenommen ansehen, da er es bloss fraglich scheinen lässt ob Mythos oder Ethos den Vorrang haben solle, und die anderen Theile gar nicht in Vergleich zieht. Aber, was die Charaktere an sich wohl bedeuten, oder was ihr Wesen sei, wird nach Vahlen's Auffassung nicht gesagt. Das bleibt also vermisst. Das Bedeutende jedoch, welches von den übrigen Theilen bei der Besprechung der Rangfolge ausgesagt wird, begegnet uns bei der Specialbehandlung wieder, und zwar in den Vordergrund gestellt: so vom Mythos, dass er die Composition einer Vielheit von Begebenheiten zur Einheit einer Handlung sei; von der λέξις (Lexis, sprachlicher Ausdruck) ist die ganze besondere Abhandlung (p. 1456 b 8 ff.) nichts Anderes als die Anleitung zur ἑρμηνεία διὰ τῆς ὀνομασίας, zur Kundgebung oder Mittheilung durch das Wort, wie in dem Abschnitt von der Rangfolge Aristoteles die λέξις bereits erklärt hat (1450 b 13—14.); und selbst da, wo für die Specialbehandlung auf eine andere Schrift verwiesen wird, wie das bei der Dianoia der Fall ist, fehlt die Angabe ihrer wesentlichsten Bedeutung bei der Lehre von der

Rangfolge nicht. Nun werden die Charaktere in der That speciell behandelt; aber wo ist für ihre Einzel-Ausführung das Fundament in dem sonst so inhaltreichen Capitel von der Rangfolge? Nach Vahlen's Auffassung fehlt es; doch muss es sich finden.

Zwischen den Worten: δεύτερον δὲ τὰ ἤθη und jenen: ἔστι τε μίμησις πράξεως κτλ. steht nach der handschriftlichen Ueberlieferung ein Satz von ungefähr drei vollen Zeilen (παραπλήσιον γὰρ . . . . εἰκόνα), welchen nach Castelvetro auch Hermann und Bekker um drei Sätze, sieben Zeilen hinaufgerückt und 1450 a 33 eingeschoben haben. Dagegen wird heute unter den Erklärern und Herausgebern der Poetik sich nur selten eine Stimme erheben[1]). Nimmt man aber an, dass hier der Text eine so grosse Verschiebung erfahren hat, und ferner, dass hinter dem Sätzchen: ἔστι τε μίμησις πράξεως, καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων, wieder eine Lücke sich befindet (die Vahlen durch die Worte in seiner Erklärung ausfüllen will: „und also auch die Charakteristik jener [der Handelnden] nur zum Zweck der Composition dieser [der Handlung] dient") [2]): so ist der Vermuthung hier ein weites Feld geöffnet. Aber halten wir uns enge an den Ausdruck, welchen wir vor uns haben. Den zweiten Rang, sagt Aristoteles, nachdem er dem Mythos den ersten vindicirt, nehmen die Charaktere ein. Warum? Dies warum? hat er für die Rangstellung des Mythos sehr ausführlich und vielseitig beantwortet: sollte er es bei den Charakteren umgehen? Erst die Antwort hierauf führt zur Bedeutung dieser. Im jetzt vorliegenden Texte wird die Antwort wirklich begonnen, aber nicht vollendet. Es heisst: „den zweiten Rang nehmen die Charaktere ein. Es ist ja die Tragödie Nachahmung einer Handlung, und deshalb (διὰ ταύτην, vermöge der Handlung oder mit Beziehung auf dieselbe) vorzugsweise auch Nachahmung von Handelnden, d. i. von Personen" (— hier bricht die Rede ab. Im Geiste der Untersuchung wird man wohl fortfahren dürfen); — diese aber müssen individuelle Gestalten, eigenthümlich und von bestimmter Qualität sein; und das sind sie durch

---

[1]) Teichmüller's Versuch (I., 46—48), den Satz an der überlieferten Stelle zu vertheidigen, ist nicht überzeugend.

[2]) So kann jedoch die Lücke wohl nicht ausgefüllt gewesen sein; denn Aristoteles folgert ja aus dem Satze, die Tragödie sei Nachahmung einer Handlung, sie müsse vor Allem also auch Nachahmung von Handelnden sein. Nicht also der Gedanke, dass die Charakteristik der Personen nur Mittel sei zur Charakteristik der Handlung oder zu deren Entwickelung, kann hier folgen, sondern nur überhaupt, dass wegen der handelnden Personen auch Charakteristik nothwendig sei.

Charakter und Dianoia[1]), durch welche beide auch die Handlung ihre Bestimmtheit und Qualität erhält, nicht durch das Ethos oder die προαίρεσις allein, die nur denkbar ist unter dem Einflusse der Dianoia (Nic. Eth. 1112 a 15; 1139, 31; Phys. 197 a 7). Und aus diesem Grunde haben die Charaktere den zweiten Rang und die Dianoia den dritten (hier schliesst sich τρίτον δὲ ἡ διάνοια an). Weil beide nun aber in so inniger Beziehung und Zusammengehörigkeit wie gegenseitiger Bedingung zu einander aufzufassen sind, ist es auch begreiflich, dass Aristoteles sie in einer gemeinsamen Definition zusammen fasst, um alsbald, nach Hervorhebung des Gemeinsamen, die Unterschiede aufzuweisen. Jetzt erscheint das τὸ λέγειν δύνασθαι in ganz anderem Lichte. „Das in der Sache Liegende und das Angemessene" zu sagen, ist also nicht bloss Sache des dianoetischen, sondern auch des ethischen Vermögens. Die Dianoia vermag ohne das Ethos nichts von jenem. Und wenn ferner der Mensch seiner Augen bedarf, um den richtigen Weg zu gehen, den er ohne dieselben absolut verfehlen würde, so gehen den Weg doch nicht seine Augen, sondern seine Füsse. Kann das Ethische zu seiner Gestaltung auch niemals der Dianoia entbehren, so wird doch diese immer ihrer eigenen Sphäre, nämlich der intellectuellen angehörig bleiben, und wo sie von dem Hauche des Ethischen berührt wird, da ist es eben das Ethos selbst, welches sie berührt und ihr die Farbe giebt, die ihrem Wesen als solchem fremd ist. Denkvermögen kann sie sein, nicht aber Vermögen des Ethischen; und doch ist dieses nicht ohne sie. Aristoteles hat für Ethos und Dianoia in seiner zusammenfassenden Definition zwei Objecte bezeichnet, „das in der Sache Liegende und das Angemessene", welche beide auf jedes der genannten Vermögen bezogen werden können: es ist τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα in diesem Zusammenhange sowohl das, was logisch zu sagen ist und was logisch stimmt, als auch das, was ethisch gesagt werden kann und ethisch passend ist, nämlich das ethisch Mögliche, das Erlaubte und das von diesem Gesichtspunkte aus Angemessene. Doch ist τὰ ἐνόντα directer auf das Ethische und τὰ ἁρμόττοντα unmittelbarer auf die Dianoia zu beziehen, da Aristoteles die Doppel-Definition praktisch erläuternd fortfährt: ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν. — „eben dasjenige, was in Bezug auf die Reden (d. i. die Dialoge des Dramas) Aufgabe der Politik und der Rhetorik ist". Die Theorie des Ethos lehrt

[1]) 1449 b 36—38. οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν.

die Wissenschaft der Politik und die Theorie der Dianoia hat ihre Lösung in der Rhetorik[1]). Vahlen ist der Ueberzeugung, Aristoteles habe hier die Beredtsamkeit und gar ihre Entwickelungsgeschichte in Vergleich gebracht, indem τῶν λόγων auf die Beredtsamkeit zu beziehen sei. Dazu liegt in der Stelle selbst keine Veranlassung und noch weniger in dem ganzen Zusammenhange des Capitels. 1450 b 9, d. i. 4 Zeilen weiter versteht unter demselben Ausdrucke Vahlen die Dialoge der Tragödie, und dass diese in den Zeilen 12 und 15 gemeint seien, kann ja wegen der Verbindung mit der λέξις (13) und der Hervorhebung τῶν ἐμμέτρων (14) keinem Zweifel unterliegen. Der in der Entwickelung der Tragödie hervorgetretene Gegensatz, den der Philosoph mit den Worten bezeichnet: „die Alten liessen ihre Personen (im Drama) politisch, die jetzigen Dichter lassen sie rhetorisch reden“, bedarf zu seinem Verständnisse einer Vermittlung durch die Geschichte der Beredtsamkeit nicht. Der Erklärer kann darauf hinweisen: in der Theorie des Aristoteles war der Hinweis überflüssig. Was nun aber die Sache selbst betrifft, so ist das Verhältniss von Ethik und Politik in dem Systeme des Aristoteles klar und auch von Vahlen unzweifelhaft richtig bestimmt. Dass es im aristotelischen Geiste sei, unter Umständen „politisch“ und „ethisch“ identisch zu gebrauchen, bedarf für jeden Kenner des Aristoteles nicht mehr des Beweises, und auch, dass die Ethik wie die Politik sei, dass die Ethik der besondern Staatsform gemäss individuell sei, dass endlich das Ethos des Staates auf seiner Individualität beruhe, sind unbestrittene Lehren des Philosophen. Dass also das πολιτικῆς und das πολιτικῶς in dem besprochenen Satze der Poetik sich auf das Ethos der Tragödie beziehen, ist ebenso klar, als dass ῥητορικῆς und ῥητορικῶς die Dianoia betreffen, deren Theorie ja 1456 a 34—36 ausdrücklich der Rhetorik überwiesen wird. Nach der theoretischen und historischen Scheidung der beiden Momente des Inhalts jener Definition legt Aristoteles sie nun auch begrifflich auseinander, indem er Ethos und Dianoia nacheinander nun gesondert und selbstständig definirt, jedoch mit ausdrücklicher Wahrung des Zusammenhanges. Es wird nicht das ἦθος definirt, von dem noch keine Rede war, sondern das ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον, — das eben behandelte, — dem entspricht διάνοια δέ, zu welchem in Gedanken ebenfalls ἡ τοιαύτη zu ergänzen und aus dem τὸ τοιοῦτον zu entnehmen ist; vielleicht hat es auch ursprünglich da

[1]) Gegen das Letztere ist nicht zu streiten, denn Aristoteles gestattet keinen Zweifel.

gestanden. Ob das Ethos der *πρᾶξις* nicht erwähnt worden ist an dieser Stelle, lässt sich bei der Lückenhaftigkeit derselben nicht ermitteln; nöthig war es aber nicht, da für die Bestimmung des Rangverhältnisses der Hinweis auf das Ethos der Personen in den Dialogen hinreichte.

Die Dianoia aber ist vollständig gekennzeichnet mit den Worten der Definition, wonach sie die beweisführende, Wahrheit vermittelnde und allgemeine Grundsätze entwickelnde Redemacht im Dialog der Tragödie ist[1]). Was Vahlen „das dialektisch-rhetorische Raisonnement“ nennt (A. a. O. S. 175), ist nicht die theilweise, sondern die ganze Dianoia. Das Vorherrschen dieser Dialektik charakterisirt dem Aristoteles die tragischen Dichter seiner Zeit wie das Vorwalten des Ethos die alten Tragiker; der Philosoph aber verlangt beides als berechtigte Momente in dem Kunstwerke der Tragödie.

Was also Aristoteles unter *διάνοια* versteht, ist Dialektik mit rhetorischer Kunst; sowohl seine wiederholte Angabe des Inhalts derselben („Beweisen, Widerlegen, Erregung von Affecten“), als die Verweisung ihrer Besprechung in die Rhetorik legt uns diese Auffassung nicht nur nahe, sondern drängt sie uns auf. Die Dianoia hat den Inhalt, welcher der Dialektik und der Rhetorik gemeinsam ist, durch den diese als ein Gegenbild und Nebenspross jener erscheint[2]). Als technischen Ausdruck wenden wir aber selbstverständlich „Dialektik“ für *διάνοια* nicht im Sinne der eigentlichen Wissenschaft der Dialektik an, sondern eben als Kunstausdruck, wie er jetzt unserer Sprache angehört, mit jener Färbung also, welche die gebildete Schriftsprache demselben heutzutage giebt. Annähernd würde der Sinn wohl auch getroffen durch „Raisonnement“. Es offenbart sich auch eine Dialektik in den Handlungen; in Bezug auf diese würde der Ausdruck „Logik der Thatsachen“ bezeichnend sein. Aber die Dialektik der Reden wie der Handlungen ist in Einheit aufzufassen. Die Dianoia in dieser Einheit ist die das Drama von Innen heraus geistig gestaltende Kraft; es ist die rhetorische Dialektik, ohne die weder der Mythos noch das Ethos desselben gedacht werden kann als Kunstwerk, gleichsam das poietische Formprincip der Tragödie, das den Gedanken der-

---

[1]) 1450 b 11—12. *διάνοια δέ, ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν, ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.*

[2]) 1356 a 28.....*ὥστε συμβαίνει τὴν ῥητορικὴν οἷον παραφυές τι τῆς διαλεκτικῆς εἶναι.* — Auch *μόριόν τι τῆς διαλεκτικῆς καὶ ὁμοίωμα* wird sie genannt, und gleich im Anfange der Rhetorik *ἀντίστροφος.*

selben an's Licht stellt. Ohne sie gewinnt die Rede keine Gestalt und keine Fähigkeit, etwas zu bewirken. Ihr gehört das Beweisen und Lösen der Zweifel, das Widerlegen, die Erregung von Affecten, z. B. von Mitleid oder Furcht oder Zorn und ähnlichen, und auch die Hervorrufung des Eindrucks, dass Etwas gross und bedeutend oder auch klein sei. Sie ist also formaler und formbildender Natur und kann nicht schlechtweg durch „Gedanken" (Vahlen, Rangfolge 180 und öfter) oder durch „Reichthum an Gedanken" (Welcker, Griech. Trag. I. 87), oder durch „Gedankengehalt" (Biese, Phil. d. Arist. II. S. 686), welche Ausdrücke dasjenige bezeichnen, was erst das Resultat der formalen Thätigkeit der *διάνοια* ist, erklärt und wiedergegeben werden. Die Dialektik der Handlungen aber muss mehr in diesen selbst thatsächlich sich vollziehen, als durch erklärende Reden erst zur Anerkenntniss gebracht werden [1]).

§. 3.

Sprachlicher Ausdruck und Melopöie.

Was Aristoteles in den Capiteln 19—23 über die *λέξις*, d. i. über den sprachlichen Ausdruck, den er als Theil der Theorie von der Tragödie bezeichnet hat, verhandelt, ist wesentlich grammatischer und rhetorischer Natur, und wenn es sich einmal auf die eigentliche Dichtersprache bezieht, dann jedenfalls so allgemein und für jede Art der Poesie anwendbar, dass zur Charakteristik der Tragödie als solcher nicht der geringste Beitrag geliefert wird. Wenn Vahlen (Beitr. III. 268) von dem „tragischen Styl" mit Bezug auf die sprachliche Form redet, so kann dies im Sinne des Aristoteles nicht so gemeint sein, als hätte die Tragödie eine andere *λέξις* wie das Epos, aus welchem gerade in dieser Abhandlung über den sprachlichen Ausdruck von dem Philosophen so viele Belegstellen und Beispiele gewählt worden sind. Wir könnten daher, ohne der Vollständigkeit der aristotelischen Theorie von der Tragödie irgend Abbruch zu thuen, von der ganzen Abhandlung hier Umgang nehmen. Indessen mag doch, selbst was nur bedeutend scheint, hier Berücksichtigung finden, damit kein Schein entstehe als sei Bedeutendes ausser Acht gelassen.

Kann wohl überhaupt die Abhandlung über die *λέξις* in der Poetik des Aristoteles für den Dichter von einiger Bedeutung sein? Nur die Grammatik der Sprache und ihr Wortschatz lässt sich erler-

---

[1]) c. 19. p. 1456 a—b.

nen; aber von Allem, was Aristoteles als der dichterischen Sprache eigenthümlich bezeichnet, gilt dasselbe, was er in der Rhetorik (1405 a 9) von der Gabe, in Metaphern erfinderisch zu sein, sagt: dass dieselbe nämlich nicht zu erlernen, sondern angeboren sei. Wenn der Dichter die poetischen Schönheiten, deren die Sprache fähig ist, nicht empfindet, wird er sie durch keinen Unterricht erfinden lernen.

Es waren die Sophisten, Protagoras an der Spitze, welche sich berufen glaubten, den poetischen Stil zum Gegenstande ihrer theoretischen Untersuchungen zu machen und denselben in Regeln einzuzwängen, welche über die Forderungen der grammatischen Richtigkeit und logischen Consequenz in der Bildung und Aufeinanderfolge der Sätze hinausgingen. Eine Probe dieses Versuchs von Seiten jener zuversichtlichen Miethlinge auf dem Gebiete der Wissenschaft, dem Genie Fessel anzulegen, bietet ihre Lehre und Vorschrift über die nach dem verschiedenen Sinne der Rede classificirten Satzformen (*σχήματα λέξεως*) dar. Protagoras stellte deren vier auf, die bittende, befehlende, fragende und antwortende[1]. Da es aber offenbar möglich ist, mit derselben Berechtigung von einer drohenden, erzählenden, bejahenden, verneinenden, beweisenden, behauptenden etc. Satzform zu sprechen, so konnte Alkidamas ebenfalls selbstständig vier Formen annehmen, und dass er dabei noch in einer mit Protagoras übereinstimmte, durfte man für höfliche Nachgiebigkeit oder für einen grossen Zufall halten. Ein Anderer stellte dann sieben Formen auf; aber die möglichen Combinationen wurden nicht alle versucht.

Diese leicht zu vermehrenden Schemata führt denn auch Aristoteles in seiner Poetik an, ohne ihre Zahl zu begrenzen, indem er sechs nennt und mit einem *καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον*, welches in solchem Zusammenhange unserm u. s. w. gleichkommt, sich des Weiterzählens überhebt. Die Anführung geschieht aber nur, um jene Vorschriften für die Dichtersprache, welche die Sophisten aus der Classificirung solcher Satzformen ableiteten, als unberechtigte zurückzuweisen. Er gestattet von diesem Gesichtspunkte aus nur eine Belehrung für die Declamation, für den Vortrag der Dichtungen. Der Philosoph war hierbei durchaus in seinem Rechte und hinsichtlich seiner Abhandlung über den sprachlichen Ausdruck in der Tragödie auf dem richtigen Wege. Allein er blieb nicht auf diesem Wege; er schrieb eine lange grammatische Erörterung, von dem Buchstaben bis zum Satze

[1]) Diog. Laert. IX. 8, 53.

den Bau der Sprache erklärend, und hängte sie seiner Poetik an, vielleicht weil es ihm für die Unterbringung solcher Special-Untersuchungen an bequemen Ablagerungsplätzen, wie wir sie in Zeitschriften, Sitzungsberichten, Universitäts- und anderen Schulprogrammen etc. haben, fehlte. Jedenfalls ist es eine ganz selbstverständliche Sache, die in einer Poetik auch nicht einmal der Erwähnung bedarf, dass der Dichter grammatisch richtig schreiben soll, wie nämlich jeder gebildete Mensch in seiner Sprache spricht und aufzeichnet, was er will, sei es die trockenste Prosa oder die erhabenste Poesie. Nur einige dankenswerthe Winke in Bezug auf das, was das Genie thut, nicht was ihm vorgeschrieben ist, nehmen wir von dem Philosophen hier an. Dass der Dichter die Sprachformen und den Sprachschatz in möglichster Vollkommenheit beherrschen soll, damit er ihre Klarheit sowohl als ihre Fülle und Schönheit seiner Kunst dienstbar mache, und dass das dichterische Genie diese Herrschaft übt, darf man behaupten ohne Widerspruch zu erwarten.

Auch freieste Beherrschung der Wortformen insbesondere und des bildlichen Ausdrucks vindicirt Aristoteles dem Dichter mit vollstem Rechte.

Er unterscheidet das ὄνομα διπλοῦν von dem einfachen; ersteres ist ihm das zusammengesetzte Wort überhaupt, von dem zweifachen bis zu jenen vielgliedrigen, welche durch ihren Umfang sich das Prädicat „langathmig“ verdient haben. Der Dichter also hat in diesen Zusammensetzungen, welche einerseits den Sprachschatz bereichern und andererseits die Ausdrucksweise kürzer und nachdrucksamer machen können, mehr Freiheit. Dasselbe grössere Mass der freieren Bewegung hat er ausserdem in der Anwendung der Silben-Dehnung, -Verkürzung und -Abbiegung, sowie der Umstellungen von Präpositionen und Partikeln, wodurch die Sprache ungewöhnlich und feierlich wird. Ferner steht ihm eine grössere Fülle des Ausdruckes zu Gebote in der γλῶττα, d. h. er kann über den Wortschatz der allgemeinen hellenischen Sprache hinausgehen und jedes edle Wort benutzen, welches einem einzelnen Dialekte eigenthümlich ist und allein angehört, und ebenso die in der Sprache seiner Zeitgenossen bereits verschollenen und ausser Gebrauch gekommenen Ausdrücke, die oft von hoher Schönheit sind. Endlich hat er auch in dem für die Poesie wichtigsten Sprachmittel, in dem Gebrauche der Metapher und des Redeschmuckes dies Vorrecht. Die Metapher, d. h. die Bezeichnung eines Gegenstandes nicht durch

den diesem eigenthümlichen, sondern durch einen ihm fremden Ausdruck, der aber durch die Vermittlung einer Aehnlichkeit und des Zusammenhanges sich selbst gleichsam entfremdet jenem sich als Festgewand leiht, giebt der Dichtersprache besondere Würde und Würze, wenn der im Auffinden der Aehnlichheiten schnelle und in deren Anwendung erfinderische Dichter das Talent besitzt, im bilderreichsten Schmucke der Rede Verwandtes wie ein festliches Gefolge anfügend und eingliedernd die Klarheit des Gedankens zu bewahren und hell durchscheinen zu lassen.

Dass Aristoteles der Metapher grosse Wichtigkeit beimisst und eine Classification der Arten der Uebertragung vornimmt, ist daher gewiss gerechtfertigt; und dass der von ihm erwähnte Kosmos, die mannigfache Verzierung der Rede, welche durch das schmückende und nach schönem Masse füllende Beiwort und durch den einer glänzenden Eigenschaft des Hauptgegenstandes gewidmeten Nebensatz bewirkt wird, keine weitere Erläuterung erfährt, entbehrt man ungern, da nun einmal von der allgemeinen Dichtersprache gehandelt wird. Bis dahin sind wir also dem Philosophen für seine Beobachtungen Dank schuldig.

Wenn er nun aber Folgerungen für den besonderen Stil der verschiedenen Dichtungsarten daraus zieht, die zusammengesetzten Wörter für die Dithyramben, die Glossen für die heroische und die Metapher für die jambische Dichtung (für die jambischen Trimeter der Tragödie) am passendsten findet und beansprucht, und in Form der Behauptung diese Verschiedenheit des Dichterstils ausspricht[1]), so geht er theils im Allgemeinen viel zu weit, theils drückt er nur eine factische Eigenthümlichkeit der griechischen Dichter aus. —

An vierter Stelle in der Rangfolge zählt Aristoteles die λέξις: „den vierten Rang nimmt ein der sprachliche Ausdruck, in den die Dialoge sich kleiden“[2]). Ob nun aber „die Melopöie für das Uebrige“ selbstständig den fünften Platz nach Aristoteles einzunehmen habe oder mit λέξις für den vierten Rang zusammenzufassen sei, darüber liesse sich noch manches Für und Wider vorbringen; für das Erstere spricht die von Spengel, Vahlen und Susemihl verworfene handschriftliche Ueberlieferung, das zweite scheint der Zusammenhang zu fordern. Vahlen schreibt: „Dass Aristoteles λέξις und μελοποιΐα, wie er sie 1449 b 33 und 1450 a 11 zusammengefasst hat, auch hier [1450 b

[1]) Poet. p. 1459 a 8—10. Vgl. Rhet. III, 3. 1406 b 1.
[2]) Poet. 1450 b 12.

12 ff.] [1]) zusammengefasst wissen will, zeigt die von ihm gewählte sprachliche Form τέταρτον τῶν μὲν λόγων ἡ λέξις, τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποιΐα [nach Spengel's Conjectur nämlich]. Es sind ihm die beiden wie ein Paar zusammengehörige Arten der Versinnlichung für das Ohr die sich wie Sagen und Singen zu einander verhalten und nicht wie die übrigen organischen Theile durch das Ganze der Tragödie hindurchgehen, sondern nach der festen Gliederung derselben in Gesprochenes und Gesungenes sich auch räumlich sondern. Diese Gliederung hat Aristoteles schon 1447 b 28 angedeutet und hat sie der Tragödie für so wesentlich gehalten, dass er sie selbst in die Definition der Tragödie (1449 b 25 ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις) mit aufgenommen und in den jener angefügten Worterklärungen scharf und bestimmt bezeichnet hat: 1449 b 29 λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέτρον [Conjectur von Vettori], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους. Wenn daher Aristoteles sagt „viertens für die Dialoge (τῶν λόγων) die sprachliche Form, für das übrige (τῶν λοιπῶν) die Melopöie“, so kann kein Zweifel sein, was er unter dem „übrigen“ nach Ausschluss der Dialoge versteht. Was die λέξις, der Ausdruck durch Worte für die Dialoge ist, das ist die in der μελοποιΐα gegebene sprachlich-musikalische Form für die lyrischen Partien. Denn wie das μέλος nach Platon's Ausdruck (Rep. III. 398 d) aus λόγος, ἁρμονία und ῥυθμός besteht, so umfasst auch die μελοποιΐα den poetischen Text sammt der musikalischen Composition, was ja auch in der Praxis der griechischen Dichter verknüpft war. Nur so gefasst bildet die μελοποιΐα als das formale Element der lyrischen Stücke den rechten Gegensatz zu der λέξις der bloss sprachlichen Form in den Dialogen“ [2]). Indessen eine Andeutung, dass bei der Rangordnung der Theile der Tragödie λέξις und μελοποιΐα an vierter Stelle zusammenzufassen seien wie ein Paar, kann man 1447 b 28 nur finden, wenn man eine solche Zusammengehörigkeit schon in der Vorstellung hat. Auf 1450 a 11 dürfte gar kein Gewicht zu legen sein, da hier für die τρία in ihrer Art dasselbe folgen würde wie für die δύο μέρη; um so entschiedener aber spricht für Vahlen's Auffassung die Definition der Tragödie mit den angefügten Worterklärungen. 1449 b. 25 u. 28—31. Auch unterliegt es wohl keinem Zweifel mehr, dass unter Melopöie nicht die mu-

[1]) [ ] = Einschaltungen, die bei Vahlen nicht in der betreffenden Stelle stehen.

[2]) Rangfolge etc. S. 180—182.

sikalische Form allein, sondern die sprachlich-musikalische Form für die lyrischen Theile der Tragödie zu verstehen sei. Das lyrische Metrum und die melodische Composition wie sie vom Dichter als Eins gedacht sind und im Vortrage des Chors als Eins zu Gehör gebracht werden, sind auch in dem einen technischen Ausdruck bezeichnet. Die Form der Tragödie erreicht in der Melopöie ihre höchste Würze.

Es ist dies aber ein specifisch hellenischer Theil in der Theorie von der Tragödie, der Anschauung des Hellenen nothwendig, von Aristoteles in der Idee der Tragödie gesucht und für wesentlich erachtet, dem Wesen der tragischen Kunst überhaupt jedoch, wenn man dieselbe von kosmopolitischem Standpunkte aus auffasst, nicht eigen, sondern zufällig.

§. 4.

Tragödie und Epos.

Es bleibt uns übrig, die Tragödie mit der epischen Dichtung zu vergleichen, wodurch ihr eigenthümliches Wesen in einigen Punkten sich noch deutlicher zeigen wird. Aristoteles macht darüber zuerst allgemeine Angaben im fünften Capitel der Poetik. Hiernach stimmt das Epos mit der Tragödie bis dahin schon überein, dass beide eine Nachahmung ernster Gegenstände sind, und zwar mit gebundener Rede; es unterscheidet sich aber von derselben dadurch, dass es nur ein einziges und einfaches Versmass anwendet, bloss erzählt und nicht durch handelnd auftretende Personen darstellt, und drittens durch die Länge[1]. In Bezug auf diesen dritten Unterscheidungspunkt ist einem naheliegenden Missverständnisse vorzubeugen, als ob der Philosoph bloss von der äusseren Länge der Darstellung rede; er denkt vielmehr an das Zeitmass und den Inhalt der Handlung selbst.

Was die äussere Darstellung betrifft, so fordert er das Mass der Uebersehbarkeit für beide; aber in Bezug auf die Dauer der Entwickelung des Gegenstandes macht er den Unterschied, indem er für die Tragödie eine Handlung fordert, die innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs, d. i. eines Tages, sich vollende, oder von diesem doch nur um ein Weniges abweiche, dagegen dem Epos in der Zeit für seine Handlung keine Schranke setzen will[2]. Im Uebrigen stimmen beide

---

[1]) 1449 b 10—11. ....*τῷ δὲ τὸ μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἐπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει κτλ.*

[2]) A. a. O. 10—12.

Dichtungsarten vollkommen überein, und zwar so, dass, wer in Bezug auf eine Tragödie beurtheilen kann und versteht, ob sie gut oder schlecht sei, dies auch hinsichtlich des Epos vermag. Denn der Unterschied ist im Allgemeinen nur dahin zu formuliren: Alles, was das Epos hat, ist auch der Tragödie eigen; aber nicht Alles, was diese hat, findet sich auch in jenem [1]).

Auch für das Epos muss, wie in der Tragödie, der Mythos dramatisch angelegt werden und sich auf eine einzige, ein Ganzes bildende und in sich abgeschlossene Handlung beziehen, die also Anfang, Mitte und Ende hat, damit sie gleich einem einheitlichen lebendigen Organismus die ihr eigenthümliche Lust erzeuge [2]). Nicht, wie die grosse Mehrheit der Dichter es macht, darf man sich mit der Einheit der Zeit begnügen, die das Zufällige und einander nicht Bedingende äusserlich, nicht innerlich, verbindet, sondern die Einheit der Handlung selbst ist zu erstreben. Homer ist auch in dieser Hinsicht vor allen andern epischen Dichtern der Meister, welcher wie durch göttliche Eingebung gedichtet hat. Er hat nur einen Theil des trojanischen Krieges zur Darstellung sich ausersehen, diesen aber zur künstlerischen Einheit gestaltet und mit schönen Episodien durchflochten. Andere Dichter beschränken sich auf die Einheit des Helden, was ebenso wenig ausreicht, wie die Einheit der Zeit. Manche endlich, welche die Einheit der Handlung festhalten, zergliedern diese zu vielfach; der Verfasser des kyprischen Liedes und jener der kleinen Ilias leiden an diesem Fehler [3]).

Das Epos hat auch dieselben Arten wie die Tragödie; denn es ist einfach, oder verflochten, oder ethisch, oder pathetisch. Sie durchkreuzen sich aber in einem und demselben Epos: die Ilias z. B. ist einfach und pathetisch, die Odyssee —, in welcher die Erkennung überall eine Hauptrolle spielt, — verflochten und ethisch. Das Epos hat nämlich, wie die Tragödie unerwartete Wendungen und Erkennungen, Schicksalsschläge, Charaktere, Dialektik und Kunstsprache, und in allem muss es kunstgerecht angelegt und behandelt sein. Es fehlt ihm nur musikalische Composition und

---

[1]) 18—20. *ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγῳδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ.*

[2]) Poet. c. 23, p. 1459 a 16—21.... *ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν. δῆλον.*

[3]) Poet. cap. 23.

theatralische Schaustellung, welche Theile die Tragödie allein hat; im Uebrigen aber unterscheiden sich beide nur noch durch die Länge und die verschiedene Anwendung des Versmasses. Die grössere Ausdehnung des Umfangs giebt dem Epos eine wichtige Eigenthümlichkeit, welche die Tragödie nicht hat. In dieser ist es nämlich nicht möglich, Vieles, was gleichzeitig geschieht, auch in Verbindung mit einander in demselben Stücke darzustellen; sie kann immer nur Eines nachahmen, was auf der Bühne und von den Schauspielern eben vorgestellt wird. Aber das Epos, als berichtende Darstellung, vermag viele Theilhandlungen zugleich sich vollziehen zu lassen; und geschieht dies so, dass Alles doch zur Sache gehört und sich zu einer grösseren Einheit zusammenschliesst, so wächst dadurch des Gedichtes erhabene Pracht (ὄγκος, μεγαλοπρέπεια). Die Einförmigkeit der Tragödie dagegen trägt die Gefahr in sich, schnell zu sättigen, wesshalb manche Stücke auch wirklich bei der Aufführung durchfallen. Hinsichtlich des Metrums ist zu bemerken, dass das heroische Vermass — der Hexameter — für das Epos erfahrungsmässig sich als das passendste durch Stätigkeit und stattliche Würde erwiesen hat, während das jambische und der Tetrameter insbesondere beweglicher Natur sind und Tanz und Handeln charakterisiren und entsprechend begleiten.

Auch ist das Epos freier und unbeschränkter in der Anwendung des Wunderbaren und selbst des Undenkbaren, weil der epische Dichter es durch glänzende Sprache leicht verhüllt, dass es undenkbar ist. und es wahrscheinlich zu machen weiss, da er es nicht auf der Bühne vor unsern Augen braucht geschehen zu lassen [1]).

Hiernach ist nun die Frage, ob die epische Dichtung höher zu schätzen sei als die tragische. Der Schein ist zunächst für die epische; denn, sagt man, sie stellt sich feiner dar, weil sie nicht Alles nachahmt, als für ein edleres Publikum bestimmt, und der Schaustellung und Bühnenkunst nicht bedarf. Man wurde in dieser Ansicht noch bestärkt durch plumpe, auf gemeine und ungebildete Zuschauer berechnete dramatische Aufführungen von schlechten Schauspielern. Allein da trifft ja der Vorwurf eben die Kunst der Schauspieler, — wendet Aristoteles hiergegen ein, — und nicht die tragische Dichtung als solche. Und dergleichen Fehler sind ja auch möglich beim rhapsodischen Vortrage eines Epos, wie sie Sosistratos wirklich beging, und ebenso

[1]) c. 24.

beim lyrischen Liede, bei dessen Gesange Mnasitheos ähnliche Verstösse machte. Dazu kommt aber, dass die Tragödie auch ohne die mimische Bewegung und Handlung ihre Wirkung ebenso gut wie das Epos hervorbringt; denn durch's Vorlesen wird ja schon offenbar, wie sie beschaffen ist [1]). Wenn sie nur in anderen Beziehungen höheren Werth hat als das Epos, so kommt dieser Mangel nicht weiter in Betracht, schon weil sie ihn nicht zu haben braucht. Und so ist es. Denn sie hat Alles, was das Epos hat, und dazu noch, was nicht gering zu achten ist, das Mittel der Musik und der theatralischen Schaustellung für den Gesichtssinn. Dann ist auch ihre Nachahmung gleichsam leibhaftiger, so dass sie selbst beim Lesen anschaulicher und energischer wirkt. Auch erreicht sie sicherer ihr Ziel, weil sie weniger Länge hat und daher in ihrem Inhalte gedrängter ist. Kann das Epos durch die grössere Ausdehnung seines Umfanges stattlicher und prächtiger werden, so auch leicht wässeriger. Schwerer wird es dem Epos auch, die Einheit zu gewinnen und festzuhalten; strebt es diese an, so erscheint es entweder zu abgekürzt und wie verstümmelt, oder zu breitspurig. In der Regel ist das Epos so, — wie die beiden schönsten Epen, Ilias und Odyssee, — dass man aus dem Einen mehrere Tragödien machen kann. Endlich hat die Tragödie noch den Vorzug, dass sie die Wirkung, welche beide Dichtungsarten hervorbringen sollen (denn sie haben nicht eine beliebige Lust zu erzeugen, sondern die erwähnte, — d. h. die aus Mitleid und Furcht entspringende) besser erreicht. Aus diesen Gründen ist sie die vorzüglichere, die nach dem Kunstwerthe höher stehende Dichtung. — So der Philosoph.

Nach dieser möglichst objectiv gehaltenen Darstellung der aristotelischen Lehre von der Tragödie erübrigt uns noch, bevor wir daran gehen, ihren Werth nach ästhetischer und philosophischer Schätzung zu prüfen und zu messen, eine klare Einsicht in die Katharsis von Mitleid und Furcht zu vermitteln, was bis an diese Stelle hinausgeschoben wurde, weil eine eigene Abhandlung dazu gehört, durch welche die Darstellung der Theorie von der Tragödie überhaupt bei der unerlässlichen Berücksichtigung vieler und bedeutender Meinungsverschiedenheiten zum Nachtheile einer lichten Uebersichtlichkeit allzusehr unterbrochen worden wäre.

---

[1]) c. 26, p. 1462 a 12. *διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὁποία τις ἐστίν.*

Fünftes Capitel.

Die Lehre von der Katharsis-Wirkung.

§. 1.

Meinungen über den Sinn der aristotelischen Lehre von der Katharsis-Wirkung der Tragödie bis auf Bernays.

Den Wortsinn der Definition der Tragödie, welche Aristoteles im 6. Capitel seiner Poetik aufgestellt hat, überhaupt zu ermitteln, hat den Philologen und Aesthetikern nicht wenig Mühe und Arbeit verursacht. Einige Textfehler, welche durch Vergleichung mit der vorhergehenden Untersuchung nicht schwer zu corrigiren waren, haben den meisten der älteren Interpreten den Kopf verwirrt. In einer Abhandlung „über die Poetik des Aristoteles," welche Friedr. von Raumer in der Berliner Academie der Wissenschaften am 18. Januar 1828 vorlas, führte dieser Gelehrte nicht weniger als 21 verschiedene Uebersetzungen der berühmten Definition an (von der alten Version in der Ausgabe der Poetik von 1597 an bis auf Göthe 1826, neun lateinische, zwei spanische, eine ital., zwei franz., eine englische und sechs deutsche), von welchen nach unserer Ueberzeugung nur drei der vollkommenen richtigen Wiedergabe des Inhalts sich nähern (Tyrwhitt, Gräfenhan und Weise); die übrigen leiden sämmtlich an argen Verstössen. Wohl hat Bernays Recht, wenn er ausruft [1]: „Welches Netz von Controversen würde wohl die Worte χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις umsponnen haben, wäre ihnen nicht Aristoteles' authentische Interpretation beigegeben!" Denn trotzdem, dass diese authentische Interpretation augenscheinlich und unzweifelhaft beigegeben ist, haben dennoch die meisten jener Uebersetzer die erwähnten Worte nicht verstanden, und selbst v. Raumer, der auf die beigefügte Erläuterung hinweist, erklärt sie unrichtig [2].

Aber das Kreuz der Interpreten ist insbesondere das Wort κάθαρσις geblieben. Noch erwünschter wäre uns daher eine Erklärung

---

[1]) Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie (1857), S. 146.

[2]) Abhandlungen der Berliner Acad. 1828 (herausgeg. 1831), hist.-philol. Cl. S. 130—134.

dieses Wortes von Aristoteles' eigener Hand gewesen; er hat sie gegeben, doch sie ist uns verloren. An diesem Worte scheiterte lange alle Interpretationskunst. Manche glauben nun den Sinn zu kennen, aber auch für sie bleibt eine kaum zu überwindende Schwierigkeit in dem Gedanken, den sie gefunden. Sofern sie nun diese Schwierigkeit fühlen, erklären sie, es handle sich nicht um Rechtfertigung, sondern um Ermittelung des aristotelischen Gedankens; wo ihnen dieselbe aber momentan aus dem Bewusstsein entschwindet, tragen sie moderne Anschauung hinein. Doch näher zur Sache!

Was ist also die Katharsis des Mitleids und der Furcht durch die Tragödie?

Dass diese Frage eine grosse Literatur erzeugt hat und dass in der oft hitzigen Fehde diametral entgegengesetzte Meinungen und Ansichten aufgestellt und vertheidigt worden sind, soll hier nicht verschwiegen werden. Bis in's Kleinste alle vorzuführen, würde die Lösung der Frage nicht immer fördern, doch soll jede mögliche Berücksichtigung wenigstens in dem Referate und der Darlegung selbstständiger Auffassungen stattfinden. Der natürliche Gang der Untersuchung möchte derjenige zu sein scheinen, nach welchem in historischer Reihenfolge die Ansichten so mitgetheilt würden, wie sie im Laufe der Zeit hervorgetreten sind. Allein in der Sache gegründete Motive bewegen uns, sofort mitten in den Kampf hineinzudringen, indem wir mit Lessing beginnen und frühere Erklärungsversuche und Leistungen nach sachlichem Gesichtspunkte dann im weiteren Verlaufe in Betracht ziehen.

Lessing sagt, mit der ihm eigenen Klarheit seine Ansicht vortragend, in der Katharsis gebe Aristoteles der Tragödie einen bestimmten „moralischen Endzweck," und fügt hinzu: „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muss, noch kläglicher ist es, wenn es Dichter giebt, die selbst daran zweifeln"[1]). Die Katharsis ist ihm also Besserung = sittliche Reinigung. Zur näheren Erklärung dieser durch die Tragödie zu bewirkenden sittlichen Reinigung, und zwar in Bezug auf ihre Objecte finden wir bei ihm noch folgende weitere Ausführung: „Nach den verschiedenen Combinationen der hier vorkommenden Begriffe (von Mitleid und Furcht nämlich) muss der, welcher den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, stückweise

[1]) Hamburger Dramaturgie. St. 77.

zeigen: 1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und 4. wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige...... Wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der aristotelischen Meinung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, dass jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich schliesst. Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anderm beruht, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits ein Extrem findet, zwischen welchem sie inne steht: so muss die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muss nicht allein in Ansehung des Mitleids die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muss nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste auch das unwahrscheinlichste in Angst setzt. Gleichfalls muss das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern; so wie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids [1]).“

Wäre die von Aristoteles der Tragödie vorgeschriebene Wirkung, die Katharsis von Mitleid und Furcht, in der That ethisch zu deuten, so würde die Lessing'sche Auslegung in anderer Beziehung dem aristotelischen Geiste nicht fremd sein. Allein Lessing lässt sich bei dieser Frage nach der Wirkung der Tragödie eben von dem im Allgemeinen erfassten aristotelischen Geiste mehr leiten als von

---

[1]) A. a. O. St. 78. Zu Lessing's Reinigungsidee in den angeführten Worten bemerkt Bernays (S. 136 der erwähnten Abhandlung): „Man muss gestehen, ist dem Aristoteles eine solche „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“ wesentliche Bestimmung der Tragödie — und sie wäre es ihm doch, wenn er die Katharsis in solcher Bedeutung einer Definition des Wesens (ὅρος τῆς οὐσίας) einverleibt —: so ist ihm auch die Tragödie wesentlich eine moralische Veranstaltung; ja, nach der Lessing'schen Durchführung durch alle Stufen des zu vielen und zu wenigen Mitleidens und Fürchtens, dürfte man die Tragödie ein moralisches Correctionshaus nennen, das für jede regelwidrige Wendung des Mitleids und der Furcht das zuträgliche Besserungsverfahren in Bereitschaft halten müsse.“

den speciellen hermeneutischen Regeln. A. Döring[1]) macht gegen ihn geltend, dass er auf die besondere Bedeutung einzelner Ausdrücke in der Definition nicht genug geachtet, und dass er namentlich in Bezug auf κάθαρσις „offenbar von der einfachen und allgemeinen Grundbedeutung „Reinigung“ ohne technische Nebenbeziehung ausgehe“ und ferner „diese Reinigung der Leidenschaften entschieden im Sinne der aristotelischen μετριοπάθεια auffasse.“ Den exegetischen Beweis für diese Auffassung ist Lessing freilich schuldig geblieben. Doch stellen wir hier fest, dass er seinen „moralischen Endzweck“ und seine „tugendhaften Fertigkeiten“ ganz im Sinne der Ethik des Aristoteles verstanden wissen will. Die Verwandlung der Leidenschaften Mitleid und Furcht in tugendhafte Fertigkeiten bedeutet ihm nichts mehr und nichts weniger als die Zurückführung (oder im entgegengesetzten Falle „Erhebung“) der mitleidigen oder furchtsamen Aeusserungen des Gefühls auf das richtige Mass. Und dass dies wirklich der Endzweck der Tragödie sei, daran zweifelt Lessing nicht im mindesten. Seine Auffassung wurde herrschend für eine Zeit in den ästhetischen Schulen und unter den Erklärern der aristotelischen Poetik, und Göthe's Widerspruch blieb um so eher unbeachtet, als seine Uebersetzung der Definition der Tragödie so augenscheinlich falsch war.

Aug. W. v. Schlegel scheint in seinen berühmten Vorlesungen „über dramatische Kunst und Literatur“ sowohl Lessing's Erklärung der aristotelischen Katharsis als diese selbst zu verwerfen, indem er darüber schreibt: „Lessing bringt eine neue Erklärung vor und meint, in Aristoteles einen poetischen Euklides zu finden. Allein mathematische Demonstrationen sind keinem Missverständniss unterworfen, und der Begriff geometrischer Evidenz dürfte wohl auf die Theorie der schönen Künste gar nicht anwendbar sein“ [2]). Solger, dessen Recensent, der unter demselben Titel eine ebenfalls sehr gepriesene Abhandlung schrieb[3]), berührt den Sinn der Katharsis gar nicht.

Friedr. v. Raumer[4]) knüpfte seine Bemerkungen zwar „an

[1]) Die tragische Katharsis bei Aristoteles und ihre neuesten Erklärer. Im Philologus v. Leutsch. XXI. Bd. 1864. S. 497.

[2]) Sämmtliche Werke, herausg. v. Ed. Böcking. V. Bd. Leipzig, Weidmann. 1846. Vorlesungen etc. I. S. 74.

[3]) Wiener Jahrbücher der Literatur, herausg. von Matthäus v. Collin. VII. Bd. (1819) S. 80—155.

[4]) A. a. O. S. 133 f.

die scharfsinnigen Erörterungen Lessing's an," indem er aber hinzufügte: „zur bessern Prüfung dieser und anderer Erklärungen wird es dienen, wenn wir vorher sehen, wie sich Aristoteles an anderen Stellen seiner Werke über diesen Gegenstand äussert," betrat er den rechten Weg, das Verständniss der Sache weiter zu fördern. Er schritt schon fort auf diesem Wege mit den Worten: „Der *κάθαρσις*, Reinigung, erwähnt er (Aristoteles) bei der Musik (Polit. VIII., 7) und stellt sie mit der *ἰατρεία*, der Heilung, zusammen. Es muss also, um sie anzuwenden, ein Mangel vorhanden sein, und die eintretende Veränderung irgend eine Besserung desselben in sich schliessen, diese möge nun moralisch oder anderer Art sein." Zugleich suchte er die Natur von Mitleid und Furcht im aristotelischen Sinne aus der Rhetorik (II., 5, 8) kennen zu lernen. Aber in seinem Resultate traf er wesentlich mit Lessing wieder zusammen. Die Katharsis zeigte sich ihm als eine Hinführung der Leidenschaften „auf das Mittlere mit Ausschliessung des zu viel und zu wenig," wodurch jedoch „nicht bloss eine quantitative sondern auch eine qualitative Veränderung" bewirkt werde. Die qualitative Veränderung erklärt er zwar nicht weiter, doch soll damit offenbar der ethische Charakter der Katharsis nur noch mehr betont werden. Zu dieser Annahme berechtigt der Zusammenhang.

Franz Biese[1]) umschreibt und erläutert die Definition der Tragödie in allen Punkten richtig bis zu der letzten Zeile; dann fährt er fort: „Es ist jedoch hiermit das Wesen der Tragödie nicht erschöpft, weil in den angegebenen Bestimmungen sich noch nicht ihr Zweck zu erkennen giebt. Dieser besteht eben darin, dass sie durch die tragischen Gefühle der Furcht und des Mitleids die Läuterung solcher Affecte bewirkt, indem hier überwunden wird das Drückende und Hemmende, überhaupt das Materielle, was der Furcht und dem Mitleid in ihren Einwirkungen auf das Gemüth im gewöhnlichen Leben anklebt. Diese Läuterung vollzieht sich eben dadurch, dass in der Tragödie diese Affecte von ihrer stoffartigen auf das Einzelne und Besondere beschränkten Natur zu rein geistigen Gefühlen, zum Ausdruck des Uebersinnlichen verklärt werden, und somit in der Furcht hervortritt das ideale Moment der Ehrfurcht, der heiligen Scheu vor der allwaltenden Gerechtigkeit, und in dem Mitleid das

[1]) Die Philosophie des Aristoteles. II. Bd. (Berlin, 1842). S. 699 bis 701.

ideale Moment der Trauer über die Hinfälligkeit irdischer Grösse, darüber, dass auch dem Herrlichsten eine Einseitigkeit anklebt, dass auch das Höchste und Edelste untergehen muss, weil die Idee nicht existiren kann, ohne in die Gegensätze der Endlichkeit einzugehen.“ Man könnte meinen, wenn man dies liest im Zusammenhange mit den übrigen umschriebenen Bestimmungen der Definition und im Anschluss daran, das stände Alles so bei Aristoteles in der Poetik. Aber diese enthält kein Wort davon. Es ist vielmehr eine subjective Auffassung der Katharsis, und zwar eine durchaus ethische, nur nicht der Ethik des Aristoteles entsprechend, sondern im Sinne der Ethik Hegel's.

Auf dem Wege der Lessing'schen Katharsis-Erklärung blieben gerade jene, welche umfassende Forschungen zur allseitigen Ergründung des aristotelischen Systems der Philosophie anstellten, — eine Thatsache, wodurch die ethische Auffassung sich zweifellos zu bewähren schien. Nur die Frage nach der Art und Weise, wie sich die ethische Reinigung der Affecte vollziehe, rief noch eine Mannigfaltigkeit der Erklärung hervor. Es genügt aber, hier bloss darauf hinzuweisen, wie der scharfsinnige und unendlich sorgfältige Forscher und tiefsinnige Kenner des Aristoteles, Brandis, noch im Jahre 1857 sich darüber äusserte. Nachdem er der Kunst im Allgemeinen als Zweck die Reinigung der Affecte vindicirt und diese Reinigung als Mittel zur „sittlichen Veredlung“ bezeichnet, fragt er (mit Beziehung auf Polit. VIII., 6): „Sollen etwa die Künste mitwirken, die Affecte zum Mittelmass zu ermässigen? Zunächst sollen diese doch gespannt, erhöht werden, und augenscheinlich hat Ar. nicht bloss solche im Sinn die an Mangel, sondern vorzüglich solche die an Ueberschuss der Affecte leiden; auch weist der Ausdruck Reinigung auf Umstimmung, qualitative Veränderung der Affecte sehr bestimmt hin. Die aber muss schon damit beginnen, dass der Kunstgenuss über das Selbstische (Idiopathische) der Affecte hinausführt, wie der Ausdruck „Erleichterung“ (an jener Stelle der Politik) anzudeuten scheint. Doch auch das kann noch nicht genügen, da es dazu nur theilnehmender (sympathetischer), nicht künstlerischer Affecte bedürfte“ [1]). Späterhin zu der ungelösten Frage nach dem Wesen der Katharsis zurückkehrend und anknüpfend an die Ueberlieferung eines Gram-

[1]) Aristoteles und seine akadem. Zeitgenossen v. Christian Aug. Brandis. II. Hälfte. Berlin, Reimer. 1857. S. 1689—1690.

matikers und an eine diesen betreffende Abhandlung von J. Bernays [1]), findet er die Reinigung der Affecte in drei „harmonischen Mischungsverhältnissen" von Mitleid und Furcht, welche die Kunst mit Absicht herbeiführe. Auf die Frage: „wie und wodurch sie das richtige Mischungsverhältniss erreiche?" glaubt er „im Sinn des Aristoteles antworten zu dürfen, zunächst dadurch, dass sie den Affecten das Selbstische, das Pathologische abstreife, indem sie dieselben unter der Form der Allgemeinheit darstelle; denn sowie er nur allgemeine Charaktere als wahrhaft dramatisch gelten und das Drama mit der Erhebung der Reden und Fabeln zur Allgemeinheit beginnen lasse, so solle auch Furcht und Mitleid, wie die Tragödie sie hervorzurufen habe, nicht auf das bloss menschliche Mitgefühl sich beschränken: sie sollen vielmehr sittliche Bedeutung haben und nichts destoweniger lebhaft von uns empfunden werden; — daher," fährt Brandis fort, „die Personen, deren Schicksale unser Mitleid und unsere Furcht in Anspruch nehmen, einerseits nicht so vollkommen sein dürfen, dass sie das Aehnlichkeit voraussetzende Mitgefühl nicht erregen könnten und dass ihre Leiden als gänzlich unverschuldet uns empören würden; andererseits müssen sie edel sein und eben dadurch im Stande uns über die selbstischen Affecte erhebend sie zu reinigen. Auf die Weise, indem wir Handlungen und Charaktere über den Bereich des Zufälligen hinaus unter der Form der Allgemeinheit auffassen, nach Abfolge dessen was unabhängig von zufälligen Ereignissen geschehen sollte, in sich einstimmig sich entwickeln lassen, kann es uns gelingen, über die schmerzlichen Empfindungen der Furcht und des Mitleids zu derjenigen Freudigkeit uns zu erheben, welche alle Kunst erzeugen soll, oder jene Affecte in diese umzusetzen" [2]). Hier ist zweierlei zu constatiren: das Eine, dass der Katharsis durchaus „sittliche Bedeutung" zugeschrieben wird, in Folge deren nicht etwa bloss eine Lustempfindung eintrete, sondern eine Erhebung zur Freudigkeit stattfinde, und das Andere, dass die Voraussetzungen obiger Deduction wohl aristotelisch sind, nicht aber die Folgerungen, wenigstens nicht insofern als ob dieselben von Aristoteles ausgesprochen worden wären. Auch wird die Katharsis nur als eine, die uns „gelingen kann," hingestellt, wenn nämlich bei der Aufführung der

[1]) Bernays, Ergänzung zu Aristoteles' Poetik. Rhein. Mus. Neue Folge. VIII. S. 561 ff.
[2]) A. a. O. S. 1710—1712.

Tragödie (oder bei der Lesung) eine bedeutende Selbstthätigkeit unsererseits hinzukommt.

Braudis legte grosses Gewicht auf die Andeutungen in der erwähnten Stelle der Politik (VIII., 1341 b 32), und mit Recht, denn wenn irgendwo, so muss hier nach Massgabe der bisherigen Ueberlieferung der betreffenden aristotelischen Lehre der Schlüssel gefunden werden, womit das Verständniss der Katharsis sich uns öffnet. Inwiefern die Neuplatoniker, welche in dem Streite über die Berechtigung oder Nichtberechtigung der Tragödie innerhalb des vollkommenen Staates für Platon Partei nahmen, dieselbe Stelle der Politik in Betracht gezogen, wissen wir nicht; sie bedurften derselben wohl nicht, da ihnen höchst wahrscheinlich die deutlichere und eingehendere Erklärung der Katharsis aus der Poetik noch vorlag. Dort, wo es sich um die Tragödie handelte, haben sie, wie es scheint, das Wort κάθαρσις als ästhetischen Terminus gar nicht angewendet, weil dasselbe „in der neuplatonischen Schulsprache stehende Bezeichnung für asketische Unterwerfung der sinnlichen Triebe geworden war“ [1]). Der lateinische Aristoteles, welcher durch die Vermittlung der arabischen Commentatoren hindurchgehend in das christliche Abendland eindrang und hier die Lehrstühle eroberte, bis er im 13. Jahrhundert die gesammte scholastische Theologie beherrschte, bot an der Stelle des Ausdrucks Katharsis das Wort Purgatio oder Purificatio dar, und dieses wurde, wie insbesondere Albertus Magnus und Thomas von Aquin in ihren Commentaren zur Politik zeigen, ethisch gedeutet, als Reinigung oder Befreiung von der Leidenschaft (a passione).

Dem Franzosen D. Lambin im 16. Jahrhundert kam bei seiner vielfach umschreibenden Uebersetzung der Politik für κάθαρσις der Sühnungs-Begriff in den Sinn, der mit Bezug auf die populären Cultusriten dem griechischen Sprachgebrauche allerdings nicht fremd war, wohl aber der philosophischen Sprache des Aristoteles. Er übersetzte also κάθαρσις durch lustratio seu expiatio, als ob von einer Schuld-Sühnung durch priesterliche Ceremonie die Rede wäre. Auf dieselbe Deutung gerieth Dan. Heinsius in seiner Ausgabe der Poetik des Aristoteles (L B., 1611), der die tragische Katharsis sogar in der neuplatonischen Lehre von der ersten Stufe der Askese wieder zu erkennen glaubte [2]).

---

[1]) Bernays, Grundzüge etc. S. 170.

[2]) Bernays, a. a. O. S. 142 und Note 7. S. 192.

Allein einer ganz andern weder ethischen noch mystisch — religiösen Auffassung der aristotelischen Katharsis begegnen wir in der Zeit vom ersten bis fünften Jahrhundert christlicher Zeitrechnung, zunächst bei Plutarch aus Chäronea (in der zweiten Hälfte des ersten und im ersten Viertel des zweiten Jahrhunderts), und dann bei den Neuplatonikern. Plutarch nämlich bespricht in seinen Tischfragen [1]) anknüpfend an die aristotelischen Probleme (III., 2) die Wirkung des Weines nach Massgabe des geringern oder reichlicheren Genusses und bringt zur Erklärung die Wirkung des kathartischen Nieswurzes und der kathartischen Musik in Parallele. Bei dieser Veranlassung stellt er als bekannt und selbstverständlich den Satz hin: „das Trauerlied und die Grabesflöte verursachen Anfangs leidenschaftliche Aufregung und treiben Thränen hervor; hernach aber, indem sie das Gemüth zu lauten Aeusserungen der Wehklage hinreissen, scheiden sie aus und zehren sie auf das *λυπητικόν*, d. h. das Traurige, womit die Seele eben behaftet ist [2]). Unabsichtlich zwar, aber doch ebenso förderlich für das Verständniss wird die Wirkung der kathartischen Musik nun auch in dem bezeichneten Zusammenhange selbst verglichen mit der Wirkung des Nieswurzes und des Weines, wodurch die musikalische Katharsis in unverkennbarer medicinischer Färbung als eine pathologische sich darstellt. Dass ferner Plutarch, der bekanntlich platonische und aristotelische Lehren mengte und die Differenzen zwischen den beiden grossen Philosophen als nur scheinbar nachweisen zu können meinte, hier, wo er ein aristotelisches Problem weiter führt, die aristotelische Lehre von der musikalischen Katharsis wiedergiebt, ist ebenso unzweifelhaft als die Identität der tragischen Katharsis mit der musikalischen bei dem Stagiriten. Bernays, welcher die eben besprochene Stelle gründlich erklärt, weiss auch noch eine andere, die sein Gegner Spengel für sich in Anspruch genommen, auf ihre richtige Deutung zur Bestätigung des Obigen zurückzuführen [3]).

---

[1]) Quaest. conv. l. III. 9 a. VIII, 2.

[2]) *ὥσπερ ἡ θρηνῳδία καὶ ὁ ἐπικήδειος αὐλὸς ἐν ἀρχῇ πάθος κινεῖ καὶ δάκρυον ἐκβάλλει, προάγων δὲ τὴν ψυχὴν εἰς οἶκτον οὕτω κατὰ μικρὸν ἐξαιρεῖ* (*ἐξερᾷ*? fragt Bernays, wie es scheint, ohne Nöthigung) *καὶ ἀναλίσκει τὸ λυπητικὸν κτλ.* — *τὸ λυπητηκόν* ist wohl nicht die Trauerkraft, welche schwerlich aufgezehrt werden kann, sondern der in der Seele eben angehäufte Trauerstoff, der drückt, bis er entzündet ausströmt, beziehungsweise sich verzehrt.

[3]) Plut. sept. sap. conv. c. 13, p. 156 B. Vgl. Bernays, Rhein. Mus. XIV. S. 374—376.

Derselbe Gelehrte hat zum ersten Male eingehend eine hieher gehörige Stelle aus der Antwort des sog. Lehrers Abammon (höchst wahrscheinlich Jamblichos) auf des Porphyrios Brief an Anebo untersucht [1]), und dem Neuplatonismus fremdartige Gedanken über die psychischen *παθήματα* und ihre Katharsis durch die Tragödie darin gefunden, deren aristotelischer Ursprung unverkennbar ist. Während die Neuplatoniker sonst nur eine radicale Beseitigung (*ἀπόθεσις*) der Leidenschaften kannten und lehrten und diese Apothesis die Katharsis nannten [2]) und auch der Verfasser der Antwort an Anebo im Uebrigen die Apathie statt der Metriopathie vertritt und die Katharsis der Leidenschaften mit der Lustration in Verbindung setzt und synonym auffasst mit der Loslösung von den Trieben, welche in dem Menschen durch den irdischen Ursprung wurzeln (*ἀπαλλαγὴ γενέσεως* [3]), erklärt dieser an der erwähnten Stelle, die Kräfte der allgemein menschlichen Pathemata, der psychischen Neigungen zu Affecten, liessen sich nicht vergewaltigen, könnten nicht entwurzelt, nicht in ihren Aeusserungen gänzlich zurückgedrängt werden, die Versuche dazu machten sie nur heftiger. „Regt man sie aber,“ fährt er fort, „zu kurzer Aeusserung bis zu dem entsprechenden Mittelmass an, so werden sie unter massvoller Lustempfindung befriedigt und daher auch, indem sie im freien Verlaufe nicht durch Zwang beengt hervorquellen [4]), beruhigt.“ Von dieser allgemeinen Lehre macht er dann Anwendung, um einen zu seiner Zeit schon von intelligenten Heiden wie von den Apologeten der christlichen Religion mit Spott und Schmach bedeckten religiösen Cult zu rechtfertigen, nämlich das Aufstellen der Phallusbilder und das Vortragen unzüchtiger Reden in den Tempeln. Um die Anwendung wirksamer zu machen, zieht er den Vergleich mit der Wirkung des Drama's herbei: „Deshalb stillen wir sowohl bei der Comödie als bei der Tragödie, indem wir die fremden Affecte schauen, die eigenen, — wir machen sie nämlich massvoller und lassen sie so hervorquellen [5]), —

---

[1]) p. 22, 1 in der Ausgabe von Thomas Gale (Oxonii 1678 fol.). Vgl. Bernays, Grundzüge etc. S. 155—163.

[2]) Stobaeus, Ecl. phys. 1, 52, 59, p. 1056 H.

[3]) Auch den Ausdruck *ἀπολύειν τὰ πάθη* gebraucht er.

[4]) *ἀποκαθαιρόμεναι*. Ich übersetze im Wortlaute anders wie Bernays; dem Sinne nach treffen wir zusammen.

[5]) *τὰ οἰκεῖα πάθη* statt *παθήματα* kann, — auch wenn der Unterschied der beiden Ausdrücke, wie ihn Bernays entwickelt, festgehalten wird, sehr wohl die richtige Lesart sein, sofern nämlich die Vorstellung auf die concreten Fälle der Erregung gerichtet ist.

und so befreien wir uns auch in den Tempeln durch den Anblick und das Hören gewisser hässlicher Dinge von dem Schaden, welcher mit deren Ausübung verbunden ist.“ Wir kehren den Vergleich um und sagen: wenn Jamblichos das Hervorlocken sinnlicher Begierden durch den Anblick und das Anhören der die Sinne reizenden Dinge in Parallele setzt mit dem ἀποκαθαίρειν der πάθη durch die Tragödie, so kann er diess nur pathologisch gemeint haben. Bernays beschwert sich mit Recht darüber, dass Spengel die ganze Stelle erklären will ohne Beachtung der Anwendung und Vergleichung hinsichtlich des phallischen Gebietes. Auch fasst Jamblichos (Abammon) in dem Schlusssatze seiner Abhandlung die musikalische Katharsis auf das unzweideutigste als einen pathologischen Vorgang mit ganz medicinischer Färbung auf.

Bernays findet nun noch deutlicher den tragischen Katharsisbegriff des Aristoteles, und zwar unter ausdrücklichem Citat, bei dem Neuplatoniker Proklos, welcher in seiner dritten Abhandlung über Platon's Politeia dessen Ansicht über die Dichtkunst in zehn Problemen erklärend in seiner Art vertheidigt und in dem zweiten Probleme die Wirkung der Tragödie erörtert.

Wie Platon's Auffassung der tragischen Wirkung von Aristoteles bekämpft und verworfen wird, so bekämpft in seiner Weise Proklos die aristotelische, sie nicht einräumend. Aber in dieser Polemik ist er genöthigt, die Grundzüge der aristotelischen Katharsis wiederzugeben, worüber ihm die genauere Auseinandersetzung des von ihm ausdrücklich genannten Philosophen, wie eben seine Darstellung zu zeigen scheint, noch vorlag; nur vermeidet er den Ausdruck Katharsis selbst vielleicht wegen der neuplatonischen Verwendung dieses Terminus. Hiernach stellt sich, wenn wir die Bernays'sche hermeneutische Auflesung der „aristotelischen Goldkörner“ aus dem „Sande der Rede“ des Proklos uns zu eigen machen, folgende Auffassung der Lehre des Stagiriten heraus. Das Drama (es wird immer Tragödie und Comödie zugleich behandelt) bewirkt zunächst eine Sollicitation der Affecte, die sich in Folge derselben regen (eine κίνησις τῶν παθῶν) und eine massvolle Befriedigung durch die rechtzeitige Anregung finden. In dieser Bewegung erfolgt nämlich eine Ableitung (ἀπέρασις) und Abfindung (ἀφοσίωσις) gleichsam Zufriedenstellung (durch Gewährung des Masses von Bewegung, welches zu fordern die Natur das Recht hat) der Affecte, worauf Beruhigung eintritt. ἀπέρασις ist ein medicinischer Ausdruck und synonym mit κάθαρσις. Proklos bestreitet dem Drama

diese Wirkung und hält dafür, dass es die Affecte vielmehr masslos mache. Spengel will den aristotelischen Ursprung der Ausdrücke ἀπέρασις und ἀφοσίωσις nicht gelten lassen; indessen da Proklos unzweifelhaft die von ihm bekämpfte Ansicht über die Wirkung des Drama's als die aristotelische hinstellt, so kommt es uns vorzugsweise auf die Bedeutung jener Metaphern an, woraus die damalige Auffassung der Lehre des Aristoteles, mehr freilich nicht, sich ergiebt. Richtig ist aber, dass die Widerlegung des Proklos das Hauptgewicht auf die Einfachheit der Tugend legt, während das Drama nur durch bunte Mannigfaltigkeit wirke, also der Tugend nicht diene, sondern das Leben der Jünglinge mit Uebeln anfülle. Die aristotelische Wirkung der Tragödie zieht er nicht in die Untersuchung mit der Frage nach ihrer Qualität, ob ethisch oder nicht, sondern er bestreitet einzig und allein ihre Wirklichkeit.

Ein deutlicher Beweis indessen, dass Proklos die massvolle Befriedigung der Affecte als eine ausserhalb aller ethischen Beziehung pathologisch vor sich gehende aufgefasst habe, ist nicht geführt und schwer zu finden; jedenfalls müsste ein solcher Beweis den Gedanken: die πάθη, massvoll befriedigt, böten sich als „kräftige Mittel zu sittlicher Bildung" dar (ἐνεργὰ πρὸς τὴν παιδείαν), — ernstlich in Betracht nehmen.

Von Proklos abwärts, das ganze Mittelalter hindurch, ist κάθαρσις oder die entsprechende lateinische Uebersetzung, wo das Wort überhaupt in Bezug auf Affecte vorkommt, entschieden asketischer oder ethisch-religiöser Natur in seiner Bedeutung. Wie schon hervorgehoben wurde, wussten auch die Scholastiker in ihren Commentaren zur Politik des Aristoteles die musikalische Katharsis nur ethisch-religiös zu deuten.

Erst Friedrich Wolfgang Reiz, der Gründer der Leipziger Philologenschule, welcher vor Allem Lambin's Lustrationsgedanken zurückwies von der Erklärung der musikalischen Katharsis in der Politik des Aristoteles, versucht wieder eine Auffassung der Sache aus der Eigenthümlichkeit der aristotelischen Gedanken, indem er die Katharsis als Lustration zwar dem allgemeinen griechischen Sprachgebrauche zugesteht, dieselbe aber von den Lehren des Philosophen von Stagira über die Wirkungen der Musik ausschliesst; denn dieser, sagt er seine Ansicht begründend, handele nicht von Solchen, welche der religiösen Sühne bedürften oder in Mysterien eingeweiht werden sollten, sondern nur von denen, deren Gemüth von irgend einer Lei-

denschaft (Störung des Gleichgewichts) wie von einer Krankheit gereinigt und befreit werde[1]). Allein er wagt es doch nicht, diese Krankheit und ihre Heilung von dem ethischen Gebiete ganz zu trennen. Mit der Behauptung, jede Art des Gesanges wirke in gewisser Weise moralisch, entweder durch Beschränkung oder grössere Befreiung, ferner durch Erregung oder Beruhigung der Seelenkräfte, bahnt er sich den Weg zu der Annahme einer relativen Begrenzung des Begriffs des Ethischen, um die Sonderung der Wirkungen der Musik im aristotelischen Sinne zu gewinnen, wobei es ihm aber nicht gelingt, einen neuen Beitrag zur Katharsis-Erklärung zu liefern[2]).

Weder die Italiäner (Robortelli, der erste Commentator der Poetik, der bienenemsige Sammler von Material zur Erklärung, 1548, Madius 1550, Victorius 1560, Castelvetro 1570, Paolo Beni 1613, Maffei 1715) förderten vom 16. bis zum 19. Jahrhundert das Verständniss der aristotelischen Katharsis wesentlich, noch die Franzosen (Rapin 1674, Corneille 1689, Dacier 1692, Batteux 1771, Rochefort 1772 u. A. — um von den Spöttern Voltaire und Fontenelle hier nicht zu reden), noch die Engländer (vgl. Twining 1789), noch die Deutschen (wenn man zu Reiz auch Herder und Göthe nimmt). Die ethische Bedeutung der Lehre des Philosophen stand den Meisten fest und sie bemühten sich nur zeigen, in welcher Weise die Leidenschaften — bald einige, bald viele, bald alle — unter die Form des Ethischen durch die Tragödie gebracht würden: in der Weise der Gewöhnung und Abschwächung oder der Milderung und Beruhigung der zu starken Empfindungen mittelst des Bewusstseins der Unwirklichkeit des Vorgestellten, oder der Abschreckung, der Reflexion über die Verbindung von Sünde und Leid, oder der Hervorrufung humaner Gefühle, oder der Erhebung in die Anschauung des Erhabenen u. s. w.

---

[1]) — quorum animus ab aliqua perturbatione tanquam morbo purgatur et liberatur. Reiz, in seiner Ausgabe eines Theiles des 7. und des ganzen 8. Buches der aristot. Politik, Leipzig, 1776. Er weist diesen beiden Büchern übrigens richtig ihren Platz nach dem dritten an.

[2]) Seine Worte sind immerhin beachtenswerth als eine Frucht ernsten Nachdenkens: Omnis omnino cantus habet aliquid morale: nam aut contrahit animum aut dilatat, aut commovet aut in tranquillitatem perducit. Hoc autem loco videntur proprie appellari cantus morales, qui animum contrahunt; activi, qui dilatant; instinctivi, qui commovent; exorgiazontes et cathartici, qui tranquillant. Nam cantus morales adhibendos ait esse ad puerorum disciplinam; caeteros ad otium et animi purgationem. S. 104. Doch ist hiermit weder eine klare Darlegung des aristotelischen Gedankens noch eine Rechtfertigung desselben erreicht.

Nachdem Lessing die ethische Auffassung durch das Ansehen philologischer Wissenschaftlichkeit in den Augen der Zeitgenossen sicher gestellt und ihr eine Form von gleichsam mathematischer Art und Genauigkeit gegeben, die doch immerhin dehnbar genug war, um Metaphysik und ethische Eigenthümlichkeit verschiedener philosophischer Systeme in sich aufzunehmen, unter Annahme äusserer aristotelischer Färbung, trat mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch in Deutschland an die Stelle philologischer Hermeneutik die freieste Speculation zur Ermittelung des Inhaltes der tragischen Katharsis des Aristoteles, wie dieses aus den Abhandlungen und Büchern unserer berühmtesten Aesthetiker zu ersehen ist, — die indessen hier aufzuführen, überflüssig scheint.

Bedeutungsvoll in selbstständiger Forschung nach dem aristotelischen Gedanken tritt uns erst im Jahre 1837 Eduard Müller mit dem zweiten Bande seiner „Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten“ [1]) entgegen. Gewann er auch nicht die vollkommen richtige und unangreifbare Interpretation der Katharsis, so erschütterte er doch die Auctorität Lessing's. Nachdem er die Gesammtwirkung der Musik, und damit auch die kathartische, unter den Begriff des Ethos im Allgemeinen gestellt und von dem engeren Begriffe gesondert (S. 54), fragt er nach der Bedeutung der Katharsis als einer Reinigung des Gemüthes, indem er die wesentliche Uebereinstimmung der musikalischen und der tragischen Katharsis voraussetzt (S 56). Da die in der Politik verheissene genauere Erklärung in der Poetik, wie diese auf uns gekommen, sich nicht vorfindet, so sieht Ed. Müller bei der Beantwortung jener Frage sich in der Lage „eines Restaurators, der mit bedächtiger Kunst aus einzelnen, zerstreuten Gliedmassen, nach Massgabe derselben das Uebrige ergänzend, den edlen Leib eines Gottes oder Heroen, wie ihn der alte Künstler gedacht und gefügt haben mag, wieder zusammenfügt, nur dass das Alte und das Neue vollkommen fast nie zu einander passen will und die Wehmuth über das Unersetzliche des Verlustes am Ende doch das vorherrschende Gefühl bleibt.“ Hieraus erhellt, dass er den Werth der aristotelischen Katharsislehre überaus hoch anschlägt und ihre Reconstruction aus den vorhandenen Resten und Andeutungen mit aller Bedachtsamkeit und allem Ernste voll-

[1]) Breslau, im Verlage bei Max und Compagnie. Der erste Band dieses trefflichen Werkes erschien daselbst im Jahre 1834.

ziehen will. An bedachtsamer und ernster Benutzung der zerstreuten Winke in den Schriften des Philosophen, — der leitenden Fingerzeige aus dem späteren Alterthume, sagt er, entbehre man leider ganz —, lässt er es nicht fehlen. Ausgehend von dem aristotelischen Gedanken, dass Furcht und Mitleid an sich Unlust seien, dass aber die Tragödie eine eigenthümliche Lust bewirken und doch auch Mitleid und Furcht erregen solle, andererseits wiederum deren Wirkung Katharsis sei, welche in der Politik als eine mit Lust verbundene Erleichterung und Heilung erklärt werde, kommt er zu der Frage, welche seine eigene Antwort enthält: „Wer sollte da noch zweifeln, dass eben in Umwandlung der Unlust, die ihnen (dem Mitleid und der Furcht) anhaftet, in Lust die Reinigung dieser und anderer Leidenschaften besteht, oder damit wenigstens im innigsten Zusammenhange steht?“ (S. 62).

Hierzu bemerkt Bernays: „Aber mit solchen Distributiv-Partikeln ist es bei Begriffsbestimmungen immer eine missliche Sache. Enthält der zweite, durch „Oder“ eingeleitete Satztheil das Richtige und darf man daher von der Umwandlung der Unlust in Lust nur sagen, dass sie mit der Katharsis in Zusammenhang stehe, sei dieser Zusammenhang so innig er wolle: so fragt man noch immer mit Recht, worin besteht denn aber die Katharsis?“ [1]) Wir fügen hinzu: Aristoteles sagt nirgendwo, dem Mitleid und der Furcht „hafte Unlust an“, sondern beide werden selbst von ihm als Unlust definirt, ihr Wesen besteht in einer gewissen Unlust oder Betrübniss (λύπη τις) [2]), deren individuelle Beschaffenheit von einer besondern Beziehung auf verderbenbringendes Uebel bedingt ist. Die Aufhebung dieser bestimmt gearteten Unlust oder Betrübniss würde zugleich Vernichtung von Mitleid und Furcht selbst sein [3]). Und nun gar eine Umwandlung dieser Unlust in Lust: das würde wohl, wenn man überhaupt etwas darunten denken sollte, doch die Umwandlung in's Gegentheil sein müssen! Doch nicht in Mitfreude und Mithoffnung? — Es ist unbegreiflich, wie Eduard Müller, der Lessing's Ansicht von der „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“ so gründlich zu bekämpfen verstand (S. 378 ff.), selbst auf die Annahme einer „Umwandlungs-Theorie“ verfallen konnte. Doch wird er derselben auch

---

[1]) Grundzüge etc. S. 138.

[2]) Rhet. II. c. 8 p. 1385 b 13 und c. 5 p. 1382 a 21.

[3]) Diese Consequenz hat Ed. Müller nicht bedacht, wie aus seiner Polemik gegen E. Schick S. 385 deutlich hervorgeht.

bei der Bekämpfung der Lessing'schen Auffassung von der zu erzielenden quantitativen μετριοπάθεια völlig untreu, indem er behauptet, die Lehre des Aristoteles sei diese, dass „das Schlechte" in der Furcht respective in dem Mitleid „hinweggeschafft" werden müsse, „so dass das Reinigen selbst also immer nur in einem Hinwegräumen bestehe." Das Schlechte aber sei zu suchen in den verkehrten Motiven und Beziehungen der Furcht (und des Mitleids), wie der Philosoph lehre Eth. Nik. II, 6, 11 [1]). Und hiermit sind wir ja wieder direct bei der ethischen Erklärung angelangt, wie er denn auch von der „grossen ethischen Bedeutung" der Katharsis redet [2]), und darauf hinweist, dass Aristoteles die Affecte, „sofern sie nur auf die rechte Weise und im rechten Masse sich regen, in so genaue Verbindung mit den Tugenden setze." (S. 385.)

Noch ist hier zu erinnern, dass die Unterscheidung einer tragischen Furcht und eines tragischen Mitleids — Ausdrücke die Aristoteles nicht kennt — von Furcht und Mitleid „im gewöhnlichen Verstande", wie der Philosoph diese Affecte in der Rhetorik definire, dem Ed. Müller (S. 63 ff.) nicht gelungen ist. Die Begründung dieser Unterscheidung ist nicht streng hermeneutisch versucht, sondern auf dem Wege von Reflexionen psychologischer Art; dieselben sind an sich aller Beachtung werth, aber der Satz: „diese oder ähnliche Gedanken sind es, die gewiss (?) dem grossen Aristoteles, als er von der Lust sprach, welche die tragische Furcht gewährt, vorschwebten", bleibt zu beweisen.

Wenn nun Ed. Müller auf Grund dieser unbegründeten Unterscheidung zu dem Resultate gelangt, von Mitleid und Furcht würde nach Aristoteles durch die Tragödie „das Gemeine und Unreine ganz hinweggetilgt", so dass „nur das Reinere in ihrer Natur noch übrig bleibe", wie auch durch die Macht heiliger Gesänge der krankhafte Enthusiasmus so gereinigt werde, dass der Seele nur noch das Göttliche in leuchtenden Zügen entgegentrete und die wahnsinnähnlichen Zufälle in eine höhere, echte Begeisterung umgewandelt würden, — und hinzufügt, es könnten „alle Leidenschaften durch Mittel der Kunst indem sie ihr ideales Abbild ihnen entgegenhalte, geheilt und gereinigt werden", und wenn er noch gar erklärt, „innere Erregung durch äussere oder wenigstens von aussen kommende zu über-

---

[1]) A. a. O. S. 381.
[2]) S. 384—385.

wältigen und zu dämpfen, das sei das Princip, welches bei der gesammten Katharsis (mit Ausnahme der Apollinischen) zum Grunde liege" (S. 69): so sieht man freilich, wie sehr A. Döring durch Citate sich hat irre leiten lassen, wenn er, auf solche sich beziehend, die Meinung äussert, bei Ed. Müller fänden sich „bedeutende Anbahnungen" der Bernays'schen Katharsis-Erklärung [1]). Auch in Bezug auf Reiz kann diess nach dem oben Mitgetheilten nicht gesagt werden, und eben so wenig kann man Boeckh's Aeusserungen in der Rede De litterarum et artium cognatione (1830, Ges. kl. Schriften, I. S. 180) dahin deuten. Dieser nennt ja ausdrücklich die Fähigkeit der Kunst, auf die Affecte kathartisch einzuwirken, eine indoles moralis. Wohl aber würde man bei Weil eine bedeutende Anbahnung anerkennen müssen, wenn Bernays', während er seine Erklärung ausarbeitete, dessen Abhandlung gekannt hätte. Weil und Bernays sind durchaus unabhängig von einander auf ihre pathologische Auffassung geführt worden.

Mit den Verhandlungen des Vereins deutscher Philologen und Schulmänner vom Jahre 1847 wurde unter den Beilagen (1) im Jahre 1848 [2]) eine Abhandlung „Ueber die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles von Dr. Weil in Strassburg" (damals) gedruckt. Die hierin aufgestellte Katharsis-Erklärung ist, wenn man von den Spuren bei den Neuplatonikern absieht, die Weil auch nicht in Betracht gezogen, völlig neu. Nach allgemein über die Frage orientirenden einleitenden Bemerkungen beschäftigt sich die erste Hälfte der Arbeit (S. 132—136) mit Darlegung der früheren Erklärungen von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis 1843 (Schrader); sie führt die hauptsächlichsten derselben auf vier zurück: „1. die Tragödie reinigt Furcht und Mitleid durch Furcht und Mitleid, indem diese Affecte sich durch ihre häufige Erregung selbst abschwächen und mässigen; 2. sie wirkt reinigend und beruhigend auf alle unsere Leidenschaften; 3. sie erweckt in uns ein Mitleid und eine Furcht, welche reine, aller Unlust, alles Schmerzes entkleidete Gefühle sind, weil nicht die Wirklichkeit, sondern das unschuldige Spiel der Dichtung sie uns einflösst; 4. sie verwandelt durch ihre Erhabenheit Furcht und Mitleid in hehre heilige Gefühle." „Gerade die wenigst ansprechende, die erste, stimme verhältnissmässig," sagt Weil, „noch am meisten zu den Worten" des aristotelischen Textes (S. 135); ihr hätten sich, besonders die μετριοπάθεια für die

---

[1]) A. a. O. S. 498.

[2]) Basel, Verl. v. J. J. Mast. S. 131—141.

weitere Erklärung benutzend, zugewandt Heinsius[1]), Rapin, Rochefort, Lessing. Das Bemühen, die Poetik mit der Ethik bei Aristoteles in Einklang zu bringen, sei aber ein unfruchtbares gewesen. Die erste und zweite Erklärungsweise habe Dacier combinirt, der Engländer Twining die erste und dritte [2]), Ritter die vierte und zweite [3]), Raumer die zweite allein vertheidigt, und in Ed. Müller's beredter Darstellung seien alle, jedoch mit besonderem Vorherrschen der dritten und vierten, zusammengeflossen. Die zweite Hälfte der Weil'schen Abhandlung bietet uns einen neuen, ganz selbstständigen Erklärungsversuch dar (S. 136—141), ohne dass in den früheren Erklärungen irgend ein Anhalt dafür gesucht oder gefunden würde. Es wird kein Resultat gezogen und fortentwickelt, so dass die beiden Hälften durch kein inneres Band verknüpft lose nebeneinander stehen, offenbar weil der Verfasser brauchbares exegetisches Material in den vorhandenen Auffassungen der Katharsis nicht anerkennen zu können glaubte.

Nachdem die Beobachtung, dass Aristoteles auch ein von Mitleid und Furcht durch Nachahmung zu erzielendes „Vergnügen" (ἡδονή) als Wirkung und Zweck der Tragödie bezeichnet und dass also „die Reinigung mit dem Vergnügen verwandt, eine Art Vergnügen sein werde", vorläufig ein weiteres Resultat nicht ergeben, sucht Weil Aufschluss in der oft erwähnten Stelle der Politik. Hier gewinnt er folgende Erkenntnisse: 1. die Katharsis ist eine Folge der Erregung der Affecte, nicht der Beruhigung; 2. der kathartische Process mittelst dieser Erregung ist kein moralischer, denn „die kathartische wird der ethischen Musik hier und an anderen Stellen der Politik (VI. 6 u. 7) zu entschieden entgegengesetzt, als dass wir annehmen dürften, sie führten beide, wenn auch auf verschiedenen Wegen, zu demselben Ziele;" 3. das Wort Katharsis ist im medicinischen Sinne genommen, eine auf die medicinische Bedeutung zurückzuführende Metapher, wie das daneben stehende ἰατρεία beweist, und daher ist 4. „an eine moralische Läuterung und Erhebung nicht zu denken, es wird vielmehr eine Wirkung bezeichnet, der eines Purgativs ähnlich." „Die Natur dieser Wirkung geht am deutlichsten aus dem beigefügten κουφίζεσθαι hervor. Man verspürt eine Erleichterung, die von dem Gefühl der Lust begleitet ist (κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς), wie nach

---

[1]) Ausgabe der Poetik, Leyden, 1611.
[2]) Aristoteles' Treatise on Poetry, London 1789.
[3]) Ausgabe 1839.

der Befriedigung eines natürlichen Bedürfnisses, wie wenn, nach vorübergehender Hemmung, das physische Leben wieder leicht und frei strömt." (S. 138—139.) Die Stelle der Nikom. Ethik VII. 15 gewährt noch Bestätigung und Erläuterung, und der Verfasser wiederholt seine Erklärung der Katharsis, sich anlehnend an den medicinischen Ausdruck in Problem. A. 42, mit den Worten: „Die Erschütterung erleichtert und reinigt uns, wie die Atmosphäre durch ein Gewitter, oder, um bei dem Bilde (der Metapher) des Aristoteles zu bleiben, wie der Körper durch ein Purgativ gereinigt wird, das ihn gewaltsam durchwühlt."

Ausserdem spricht Weil noch die Ansicht aus, dass es sich in der Tragödie nicht um die Reinigung der Affecte Mitleid und Furcht handle sondern um die Reinigung des Menschen durch diese. „Der Genitiv παθημάτων muss unserer Ansicht nach nicht objectiv, sondern subjectiv gefasst werden. „Die Reinigung solcher Affecte" ist die Reinigung, welche durch solche Affecte bewirkt wird. Die Tragödie, sagt Aristoteles, bewirkt durch Mitleid und Furcht die solchen Affecten eigenthümliche Reinigung. „Solchen Affecten" heisst es, und nicht „diesen", weil der Enthusiasmus in dieselbe Classe gehört, ebenfalls kathartisch wirkt."

Weil war sich dessen vollkommen bewusst, dass er eine „neue Deutung" der Lehre des Aristoteles von der tragischen Katharsis gegeben, wie der Schluss seiner Abhandlung zeigt. Seit den Neuplatonikern war von solcher Deutung bei den zahlreichen Erklärern keine Ahnung aufgestiegen, auch nicht bei Friedr. Wolfgang Reiz und Eduard Müller. Und doch ging die Abhandlung ein Jahrzehend hindurch an den gelehrten Philologen und Aesthetikern spurlos vorüber. Lag das bloss an der mangelhaften hermeneutischen Begründung und an dem verfehlten Versuch, einer unhaltbaren Erklärung des Genitivs παθημάτων Eingang zu verschaffen?

Die Fachgelehrten kannten Weil's Abhandlung nicht[1]).

---

[1]) So schrieb Theodor Kock „über den aristotel. Begriff der Katharsis etc." (Elbing, 1851) vom Lessing'schen Standpunkte aus, ohne Kenntniss von der Weil'schen Abhandlung zu haben. — Im Jahre 1852 konnte Witschel (s. v. Tragoedia in A. Pauly's Real-Encyclopädie IV. Bd. II. Abth S. 2061—2062) noch schreiben: „Als den letzten und höchsten Zweck der Tragödie stellt Aristoteles in seiner Definition Reinigung der Leidenschaften hin. Damit verlangt er nicht moralische Besserung, sondern geläuterte Einsichten." Die Wirkungen der Tragödie bestehen nämlich nach dem Philosophen von Stagira darin, „durch Veranschaulichung bestimmter Ideen eine reinere Erkenntniss von sich selbst, seinem Verhältniss zur Gottheit, zum Sittengesetze,

Dieselbe war wegen plötzlicher Verhinderung des Verfassers in den Sitzungen nicht vorgetragen worden und als Beilage der gedruckten Verhandlungen ungelesen geblieben. Wie sich später zeigte, war sie weder im Jahre 1857 von Bernays gekannt noch von dessen Recensenten Ludwig Kayser, noch von allen Jenen, die im Jahre 1858 die Katharsis-Erklärung des Ersteren mit Für oder Wider in ihre Besprechung zogen, namentlich auch nicht von Spengel und Stahr, bis Weil selbst durch eine „Erklärung" in Jahn's Jahrbüchern 1859 S. 159 darauf hinwies. Und nach alledem schrieb Ph. Jos. Geyer im Jahre 1860 eine besondere Abhandlung über „die aristotelische Katharsis" (Leipzig. T. O. Weigel) mit scharfer Polemik gegen Lessing, ohne von Weil und Bernays und dessen bis dahin aufgetretenen Gegnern das Geringste zu wissen. Er meint, die Tragödie reinige durch Mitleid und Furcht „diese und dergleichen Leidenschaften", indem ein „süsses Gefühl zu Stande komme", eine Hedone, welche die mit jenen verbundene Unlust zurückdränge, mildere und versüsse (S. 24—25 u. 40, 44).

§. 2.

Die Bernays'sche Katharsis-Erklärung und die literarische Fehde aus Anlass derselben.

In jener mit allen Künsten philologischer Hermeneutik von Jacob Bernays in glänzender Darstellung geschriebenen Abhandlung: „Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie" (Breslau, 1857), wird nach kurzem Hinweis darauf, dass die Frage, was die aristotelische Katharsis bedeute, ungelöst sei, (indem besonders Lessing, Göthe, Ed. Müller, Herder Berücksichtigung finden). ebenfalls der exegetische Ausgang von der Stelle der Politik VIII, 1341 b 32 genommen, die der Verfasser meisterhaft übersetzt.

Derselbe erklärt dann zunächst, Aristoteles habe hier die Katharsis weder unter den moralischen noch unter den rein hedonischen, sondern unter einen pathologischen Gesichtspunkt gerückt. was schon das erste, „auf der allgemein griechischen Erfahrung über Verzückte ruhende, thatsächliche Beispiel einer Katharsis, aus welchem der Philosoph dann auch für alle übrigen Gemüthsbewegungen die Möglichkeit einer ähnlichen kathartischen Behandlung folgere (Z. 31—32)," zeige, das eben pathologisch sei[1]). Wie das thatsächliche Beispiel, so

---

zur Religion und zum Staate herbeizuführen!" Schön, aber nicht aristotelisch.

[1]) Grundzüge etc. S. 141.

hielten sich auch die erklärenden Ausdrücke streng auf pathologischem Gebiete. „Die besänftigten Verzückten haben gleichsam ärztliche Cur und Katharsis erfahren.“ Katharsis charakterisire sich hiernach als Metapher von medicinischer Bedeutung[1]). Die Behandlung der Verzückten durch orgiastische Lieder sei eben eine solche, welche kathartische, d. h. den Krankheitsstoff ausstossende, Mittel anwende.

Die räthselhafte pathologische Gemüthserscheinung sei so in der That verdeutlicht, denn sie werde versinnlicht durch den Vergleich mit pathologischen körperlichen Erscheinungen. Bei der gleich folgenden offenbaren Beziehung auf die Tragödie wisse Aristoteles zu κάθαρσις kein passenderes Nebenwort als „Erleichterung (κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς Z. 31).“ Diese Erleichterung sei nicht nur nicht moralisch, sondern an sich nicht einmal hedonisch, so dass der bei der Katharsis allerdings unentbehrliche Begriff der Lust erst hinzugefügt werden müsse in dem μεθ' ἡδονῆς; sie bezwecke also ebenfalls eine Versinnlichung des Vorgangs im Gemüthe durch Hindeutung auf analoge körperliche Erscheinungen (S. 143).

Nachdem der Verfasser für die Richtigkeit seiner Auffassung noch Gründe allgemeinerer Natur aus den Studien und Neigungen des Stagiriten angeführt, stellt er „das rein terminologische Ergebniss der bisherigen Untersuchung dahin fest, dass Katharsis sei: eine von Körperlichem auf Gemüthliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will!

Er zieht nun aber weitere Resultate. Ein solches ist dieses: „nicht der krankhafte Stoff, sondern der aus dem Gleichgewicht gebrachte Mensch erscheint als eigentliches Object der Katharsis;“ und ferner: der Begriff der Katharsis, den wir aus der Politik entwickeln, muss nothwendig auf dieselbe Metapher in der Definition der Tragödie angewendet werden, und aus der Politik ist eben der Hauptbegriff zuverlässig entwickelt. (S. 145—147.) Demgemäss sind die Worte der Definition δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν zu übersetzen: „Die Tragödie bewirkt durch [Erregung von] Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher [mitleidigen und furchtsamen] Gemüthsaffectionen.“ (S 148.) Hiervon

[1]) S. 142—143.

bedürfe nur der letzte Ausdruck „Gemüthsaffectionen“ einer besonderen Rechtfertigung. Es wird eingeräumt, „dass oft wo auf die scharfe Wahrung des Unterschiedes nichts ankomme, die Wahl zwischen den Formen πάθος und πάθημα völlig von dem Belieben des Schriftstellers, ja, man dürfe sagen, von dem Zuge seiner Feder abzuhängen scheine;“ aber einem Philosophen stehe es in einer Definition zu, „jede Wortbildung, zumal die Abstracta, in möglichst stricter Begrenzung zu gebrauchen, und dem Leser von Definitionen liege es ob, ihr Verständniss zunächst unter Anwendung jenes strictesten Sinnes zu erstreben.“ „Eine vergleichende Prüfung solcher aristotelischer Stellen, in welchen ein laxer Gebrauch für unwahrscheinlich oder unmöglich gelten müsse, ergeben nun folgenden gegenseitigen Unterschied: πάθος sei der Zustand eines πάσχων und bezeichne den unerwartet ausbrechenden und vorübergehenden Affect; πάθημα dagegen sei der Zustand eines παθητικός und bezeichne den Affect als inhärirend der afficirten Person und als jederzeit zum Ausbruche reif. Kürzer gesagt, πάθος sei der Affect und πάθημα die Affection.“ (S. 148—149 u. 194—196.) Demgemäss sei, wie in der Politik die Katharsis ausdrücklich auf den Menschen bezogen werde, dieser auch in der Definition der Tragödie, zwar nicht ihr grammatisches, aber ihr begriffliches Object, — der Mensch nämlich als παθητικός, als der mit jenen Affectionen behaftete, mit dem festgewurzelten Hange zu den Affecten des Mitleids und der Furcht, — der Mitleidige und Furchtsame, welcher durch die Katharsis ein Mittel erhalte, seinen Hang in „unschädlicher“ Weise zu befriedigen.

Endlich gewinnt der Verfasser die Beschränkung der tragischen Katharsis auf die beiden παθήματα des Mitleids und der Furcht durch den Nachweis, dass ὁ τοιοῦτος einen rein demonstrativen Sinn habe und auf das im Satze selbst Bestimmte und allein auf dieses sich beziehe. (S. 152—153 und 196—197.)

Auf die Ueberzeugungsgewalt „der Entscheidungsgründe bloss logischer und methodischer Art“ bei der Beschaffenheit der Welt überhaupt und der Bücherwelt insbesondere allein nicht bauend und sich eher Wirkung versprechend „von unversehens auftauchenden und die Acten vermehrenden urkundlichen Beweisstücken“, sieht er sich nach solchen um (S. 154). Er zweifelt dann nicht, sie entdeckt zu haben in den bereits hervorgehobenen Stellen des Jamblichos und des Proklos. Aber, zu beweisen, dass diese die Acten vermehrende urkundliche, d. h. von Aristoteles herrührende Beweisstücke enthalten,

dazu waren wiederum „Entscheidungsgründe blos logischer und methodischer Art" zu entwickeln, was Bernays auch in seiner scharfsinnigen Weise unternommen hat (S. 155—171), obgleich es ihm, wie wir sehen werden, nicht gelungen ist, die gesammte Bücherwelt zur Annahme derselben zu bewegen. Indem er selbst aber die Vollkommenheit seiner Beweisführung nicht in Frage kommen lässt, zieht er das Resultat und bestimmt die aristotelische Katharsislehre als eine „Sollicitationstheorie", noch verdeutlicht durch einen synonymen Ausdruck von medicinischer Bedeutung, ἀπέρασις = „Abschöpfung einer überflüssigen Feuchtigkeit", wozu ausserdem ἀφοσίωσις als „Abfindung der Affecte" kommt (S. 168 u. 171). Hiernach ist ihm die Bedeutung der aristotelischen Katharsis allseitig festgestellt als „eine Entladung sollicitirter Affectionen."

In dem letzten Abschnitte seiner Abhandlung (IV) bezeichnet der Verfasser dann die Stellung, „welche die Katharsis, als eine Entladung sollicitirter Affectionen, einnehme gegenüber den tragischen Musterwerken und innerhalb der aristotelischen Poetik wie des gesammten aristotelischen Lehrgebäudes", wobei sich ihm auch noch „ein erwünschtes Einvernehmen zu den Grundanschauungen Göthe's herausstellt." Auf die specielle Darlegung des Inhaltes dieses reichen und geistvoll geschriebenen Abschnittes müssen wir hier verzichten, wie wir denn überhaupt von den vielen feinen Nebenbemerkungen und von den vielfach überraschenden Nebenresultaten der ganzen lehrreichen Schrift absehen, um die Hauptsache für unseren Zweck desto klarer in's Auge zu fassen.

Die dargelegte Bernays'sche Katharsis-Erklärung hat, wie oben bereits bemerkt wurde, grosse Bewegung unter den Auslegern der aristotelischen Kunsttheorie, insbesondere der Poetik, hervorgerufen. Es erschienen alsbald zahlreiche Gegenschriften und Gegenuntersuchungen, Monographien, Abhandlungen in Zeitschriften und im Zusammenhange grösserer Werke. Der erste Gegner, der hier in Betracht kommt, ist Leonhard Spengel[1]), dadurch vor Allen bedeutend, dass er, in gleicher Art mit methodischer Hermeneutik streitend, es unternimmt, dem Bernays gleichsam den Boden unter den Füssen wegzuziehen oder schwinden zu lassen. Der Hauptkampf dreht sich dabei natürlich um die Stelle am Schlusse der Politik, von welcher

---

[1]) Ueber die κάθαρσις τῶν παθημάτων, ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles. Aus den Abhdlg. den k. bayr. Academie d. W. I. Cl. IX. Bd. I. Abth. München, 1859.

Spengel eine gerade das Gegentheil beweisende Erklärung als die einzige philologisch mögliche darzuthun sucht (S. 12—26). Er greift zurück auf das fünfte Capitel des achten Buches der Politik, wo die Frage über die Anwendung der Musik zuerst aufgeworfen wird, und findet in der Eintheilung der verschiedenen Zwecke der Anwendung einen solchen Widerspruch, dass er in der für den Begriff der Katharsis entscheidenden Stelle am Schlusse der Politik eine Umstellung als nothwendig erkennt, die ihm die κάθαρσις mit der παιδεία und folglich mit der Ethik in den erwünschtesten Zusammenhang bringt (S. 15—17). Darauf stellt er in Abrede, dass κάθαρσις „ein erst von Aristoteles gebildeter (ästhetischer) Kunstausdruck sei", indem Platon bereits, den religiösen und den medicinischen Sinn voraussetzend, einen philosophischen damit verbunden habe, „wonach das Wort ein besser Werden des Menschen, ein Fortschreiten zur Tugend im antiken Sinne des Wortes ἀρετή bedeute", so dass es „folglich im moralischen und scientifischen Sinne bereits vor Aristoteles wohl bekannt" gewesen, wie auch bei den späteren Platonikern der Terminus „κάθαρσις τῆς ψυχῆς durch Philosophie und Dialektik" als ein geläufiger sich finde. Die Bernays'sche Erklärung der Katharsis als einer Metapher sei „der Ableitung wie dem Gebrauche des Wortes entgegen."

Eine eingehende Untersuchung der Stelle Polit. VIII, 7. führt ihn dahin, den Begriff der Sollicitation und Entladung von der Metapher auszuschliessen und ihre Bedeutung bei Aristoteles so zu bestimmen, dass sie sei „die Herstellung aus einem krankhaften und getrübten Zustande, die geistige Beruhigung, die zur Ausübung der Werke der Tugend dem Menschen unumgänglich erforderlich" sei (S. 24), welche Anwendung des Ausdrucks in Bezug auf die Musik allerdings dem Aristoteles eigenthümlich sei. Dann lenkt er mit folgenden Worten zu seiner Vertheidigung der Lessing'schen Auffassung von der tragischen Katharsis über: „Was in der Politik von der Musik gesagt ist — κάθαρσις τῶν παθημάτων — wird in der Poetik auf die tragische Poesie übergetragen, und gilt von dieser in höherer Potenz, da das lebendige Wort in Darstellung von ἐλεεινὰ und φοβερὰ nicht bloss wie der Ton zum Herzen und Gemüth, sondern auch zum Verstande spricht; darum hat wohl Aristoteles die Ausführung seiner Poetik aufgespart" (S. 26). Eine Vermehrung der Beweisurkunden sieht er in den Stellen des Jamblichos und Proklos, die er ohnehin ethisch deutet, nicht; und nicht bloss diese Zeugen, sondern auch spätere, die überhaupt von Katharsis handeln, zieht er auf seine Seite (S. 26—37). Ferner hebt er die Schwie-

rigkeit hervor, den philosophischen Sprachgebrauch des Aristoteles genau zu ermitteln und bespricht auch die von Bernays behauptete Unterscheidung von πάθος und πάθημα, welche er nicht begründet findet. πάθημα sei von Aristoteles selten gebraucht, „gewöhnlich in der Genitivform der Mehrheit, meist wohl ohne allen Unterschied von πάθος“, wofür er noch neue Stellen beibringt; selbst Aerzte, wie Galenus, wollten zwischen beiden Ausdrücken keine Nuance der Bedeutung zulassen (S. 38—41). Da er nun aus den angeführten Gründen sich überzeugt, dass „die dargebotene neue Lösung der κάθαρσις τῶν παθημάτων . . sprachlich und sachlich nicht zu halten sei,“ sieht er sich „wieder auf die längst angenommene, bei uns besonders durch Lessing verbreitete Erläuterung der Worte hingewiesen,“ und will sich um so mehr damit begnügen, „als sich auch mit aller Wahrscheinlichkeit der Grund angeben lasse, wie Aristoteles dazu gekommen sei, gerade diese Behauptung aufzustellen“ (S. 41—42).

Platon nämlich habe, seiner philosophischen Ueberzeugung entsprechend, die Tragödie verworfen, weil sie durch Erregung von Mitleid die ethische Heldenkraft im Manne schwäche; doch habe er durch diese Verwerfung sich in Conflict mit der von seiner Religion überlieferten und geheiligten Sitte gesehen, und deshalb Freund und Feind aufgerufen, der Poesie zu Hülfe zu eilen und ihn zu widerlegen.

Diese Widerlegung habe also sagen müssen: Die Tragödie erregt zwar Mitleid, aber dies fördert vielmehr die Sittlichkeit statt sie zu schwächen. Das habe Aristoteles gethan und seine Widerlegung sogar in die Definition einfliessen lassen: er räume ein, dass die Tragödie Mitleid, ja auch Furcht errege, — jedoch nur um davon zu reinigen (S. 42—44). Und nun fasst er das Resultat seiner Untersuchungen folgendermassen zusammen:

„Wie nun Aristoteles diese Behauptung durchgeführt habe, ist nicht bekannt; Bernays hat, weit entfernt uns die Grundzüge seiner verlorenen Abhandlung über die Wirkung der Tragödie zu liefern, meiner Ueberzeugung nach dieselben wesentlich verwischt. Nehmen wir die Andeutungen in der Politik und sonst zu Hülfe, so mag das Folgende wenigstens annähernd sein und nicht gar zu weit von seinen Ansichten abgehen.

Die Tragödie giebt ein lebendiges Abbild der Menschheit in ihrer edleren Gestaltung; dadurch werden wir von dem, was auf der Bühne vorgeht, ergriffen, wir fühlen und leiden mit (ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς), es wird ἔλεος und φόβος in uns rege, weil

wir in dem Geschicke des Helden uns selbst erkennen und finden; auch uns kann solches begegnen. Darum spielt auch bei dem Verhängnisse das rein Menschliche darin eine so grosse Rolle. Unmenschliche Handlungen aus freiem Willen erzeugt, erregen weil sie ganz entwürdigend sind nicht Mitleiden noch Furcht; denn wir fühlen uns besser und darüber weit erhaben; ganz Unschuldige unverdient leiden zu lassen ist *μιαρόν*: Engel und Teufel sind nicht für die Bühne geschaffen; es muss also eine *ἁμαρτία τις*. welche die handelnde Person an uns knüpft und dadurch unser *ἔλεος καὶ φόβος* rege hält, mit die Ursache der Verwickelung sein; so folgen wir in unserem Innern mit ganzer Hingebung dem, was auf der Bühne vorgeht. Nun setzt aber Aristoteles um gut zu werden, besonders wirksam den *ἐθισμὸς* Pol. VII, 13. 15. allmälig sich das Gute zu gewöhnen; zuerst *ἔθεσιν*, dann *λόγῳ*. ist sein Grundsatz der Erziehung VIII, 3. Die Tragödie aber bildet durch das Schauen des sittlich Guten ein Angewöhnen, so dass wir in der Wirklichkeit uns darnach richten. so handeln wie wir uns hier zu schauen gewöhnt haben (*ὁ δ' ἐν τοῖς ὁμοίοις ἐθισμὸς τοῦ λυπεῖσθαι καὶ χαίρειν ἐγγὺς ἐστι τῷ πρὸς τὴν ἀλήθειαν τόν αὐτὸν ἔχειν τρόπον*), sie lehrt uns das *ὀρθῶς χαίρειν καὶ λυπεῖσθαι*. damit die richtige Handhabung der *πάθη* und der *ἀρετή*. wozu diese gehören. So kann die Tragödie, wenn sittlich gute Charaktere dargestellt werden, ethisch auf den Zuschauer wirken, nachtheilig aber, wenn schlechte; dieses ist jedoch nicht Fehler der Poesie, sondern des Poeten" (S. 44 – 45). „Die Tragödie wirkt durch Erregung von *ἔλεος* nicht demoralisirend auf den Menschen; es ist in ihrem Helden noch etwas Höheres, was Platon nicht beachtet, und dieses Höhere, das aus jenem sich auch dem Zuschauer mittheilt, ihn lehrt und zum Bewusstsein führt, reinigt ihn von dem, was Platon so sehr fürchtet, dem *ἔλεος* und manchen anderen noch, dass er keine Gefahr leidet, sondern unbeschadet und gestärkt davon zieht. Dieses ist die *κάθαρσις τῶν παθημάτων*" (S. 45).

Einem so mächtigen und scharfen Gegner musste Bernays sich stellen. Er thut dies in einem Sendschreiben an Spengel[1]), in welchem er die Behauptung, dass Katharsis ein von Aristoteles mit Beziehung auf die Behandlung der *παθητικοί* zuerst geprägter metaphorischer Terminus sei, zu dessen Erklärung er weder den Sprachgebrauch Platon's noch den der Neuplatoniker herbeiziehen lässt, aufrecht er-

---

[1]) Ein Brief an Leonhard Spengel über die tragische Katharsis bei Aristoteles. Breslau 6. März 1859. Rh. Mus. XIV, p. 367—377.

hält, die conjecturale Umstellung in Politik. VIII, 7 als kritisch unhaltbar erweist, die Uebereinstimmung zwischen dem fünften und siebenten Capitel dieses Buches durch Hebung des scheinbaren Widerspruchs einleuchtend macht und zu den Zeugen für seine Auslegung ausser Jamblichos und Proklos noch Plutarch gewinnt. Döring's Angabe, Bernays habe in dieser Entgegnung „die Frage wegen der eigenthümlichen Bedeutung von πάθημα fallen lassen", könnte missverstanden werden; er berührt diesen Punkt in dem Briefe gar nicht, indessen geht aus einer Note (S. 368) deutlich genug hervor, dass er „die Aufstellung des Unterschiedes zwischen πάθος und πάθημα" allerdings auch nach Spengel's Gegenargumente noch festhält. — Spengel wollte seinen Gegner nicht loslassen und antwortete im Rh. Mus. XV, S. 458—462 am 20. März 1860[1]). Er bietet in dieser Antwort einen neuen Versuch, jene Umstellung in Polit. VIII, 7 als kritisch nothwendig zu erweisen, nimmt Jamblichos wieder für die ethische Katharsis-Erklärung in Anspruch (durch die Stelle Vit. Pythag. Cap. 25), beruft sich auf Zell's ethische Auffassung in einer eben erschienenen Abhandlung, zieht Plutarch wieder auf seine Seite, und sieht in der Stelle Polit. VIII, 6, welche der Flöte das moralisch Bildende (ἠθικόν) abspricht und sie mit der Katharsis in Verbindung setzt, nur einen scheinbaren Widerspruch gegen seine Ansicht. Eine kurze Erwiederung von Bernays in demselben Bande des Rh. M. S. 606—607 schliesst diese Verhandlung mit der Bemerkung, dass von einer Fortführung derselben keine Förderung der Sache mehr zu erwarten sei.

Zweimal trat Adolf Stahr in dem Streite auf, das erste Mal ohne Spengel's Ansicht zu kennen, und das andere Mal von dieser beeinflusst[2]). In der ersten Schrift von Vorne herein als Bernays' Gegner sich erklärend, macht er diesem indessen einige Zugeständnisse; zunächst, dass Aristoteles den Ausdruck κάθαρσις von dem medicinischen Sprachgebrauche hergenommen und als Metapher und Terminus auf das ästhetische Gebiet übertragen habe (S. 2, 3, 13), dass eine gewisse Art von Musik nach Polit. VIII, 7 eine „den Affect entladende, und so den Hörer von einem Drucke entlastende, befreiende und erlösende Wirkung" habe, die der Philosoph „Katharsis" nenne (S. 19 u. 21—26),

---

[1]) Zur „tragischen Katharsis" des Aristoteles. Antwort an Jacob Bernays (Rh. Mus. XIV, 367—377).

[2]) Aristoteles und die Wirkung der Tragödie. Von Adolf Stahr Berlin 1859. V. v. Guttentag. — Aristoteles' Poetik. Uebersetzt und erklärt von Adolf Stahr. Stuttgart. Krais und Hoffmann. 1860. (Einleitung.)

und dass der Unterschied zwischen παθήματα und πάθη richtig sei, ohne freilich eine Nöthigung, denselben auf die aristotelische Definition von der Tragödie anzuwenden, zugestehen zu wollen. Im Uebrigen betrachtet er sein gegnerisches Verhältniss zu Bernays wie des eines Kriegszustandes.

Die Bernays'schen Sätze über Wirkung und Bestimmung der Tragödie sind ihm nicht etwa haarsträubend im Allgemeinen, sondern er weiss, dass „jedes Haar auf dem Haupte eines Aristoteles und jedes alten hellenischen Philosophen und Aesthetikers sich dagegen sträuben würde“ [1]).

„Die Directoren und Poeten der Pariser Boulevard-Theater jenes Schlages, welche mit ihren Scheuel- und Greuelstücken so vortrefflich auf die Roheit des Publicums zu speculiren verstehen,“ diese würden sie „mit beiden Händen acceptiren;“ — „oder die modernen Dramenfabricanten schlechtester Art, deren Muse die Tantieme, deren Leitstern das ungebildete und verbildete Publicum mit den Launen seines naturwidrig verdrehten und verdorbenen Geschmacks ist, die Dichter der breiten Bettelsuppen der Gemeinheit, bei deren Stücken es im allerbesten Fall heisst: „Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch“ [2]). Er fühlt, dass die Bernays'sche Erklärung der aristotelischen Lehre von der Wirkung der Tragödie der modernen (nach dem Zusammenhange: seiner eigenen) Philosophie „einen Puff versetzen möchte;“ er sieht sicht sich in die Nothwendigkeit gebracht, „einige Hülfstruppen aus dem Felde zu schlagen, welche Herr Bernays in's Feld geführt hat“ (S. 33). Dergleichen charakterisirt einen Kriegszustand, und demgemäss ist denn auch die Polemik. Sachlich bemerken wir Folgendes. Stahr ist überzeugt, die Bernays'sche Auffassung der tragischen Katharsis dadurch zu widerlegen, dass er jede Anwendung des Begriffs der musikalischen Katharsis auf die Wirkung der Tragödie bestreitet und als unzulässig erklärt.

Dass in der erwähnten Stelle der Politik (VIII, 7) das, was Aristoteles unter dem ästhetischen Terminus Katharsis verstehe, noch nicht deutlich bezeichnet werde, und dass man also aus diesem Abschnitte der Politik darüber nicht in's Klare kommen könne, sage der Philosoph selbst; auch sei in der ganzen Stelle nicht „ein einziges Wort zu finden, das, nicht etwa ausdrücklich sagte, — nein! aus dem

---

[1]) Das „jedes“ haben wir uns erlaubt, gesperrt drucken zu lassen.
[1]) S. 16–17.

auch nur mit einigem Scheine von Berechtigung gefolgert werden könnte, dass Aristoteles, der es ganz allein dort mit der Musik zu thuen habe, vom Theater und von der Bühne, von der Bühnenpoesie, vom Drama und der Tragödie spreche.“ (S. 13—15.)

Darin bestehe eben „der Grundirrthum des Herrn Bernays,“ dass er das, was Aristoteles von einer Musik-Art sage, ganz allgemein auf das Theater anwende, dass er „das Odeum mit der Tragödie verwechsle.“ (S. 19.) Diese „Uebertragung der nackten musikalischen Katharsis auf die poetische Katharsis der Tragödie“ sei „absolut unberechtigt, unphilosophisch, ja sogar theilweise sprachwidrig.“ (S. 30.) Den Unterschied zwischen πάθος und πάθημα, wie ihn Bernays aufgestellt, annehmend, behauptet Stahr noch eine andere Bedeutung von πάθημα, die er durch „Erleidniss“ ausdrücken zu sollen glaubt, in welcher Bedeutung das Wort sowohl die Leiden der tragischen Helden selbst, als die Seeleneindrücke, welche die Zuschauer davon empfangen, bezeichne (Vorwort VII—VIII und S. 31—32). Hiernach übersetzt er die Schlussworte der Definition also: „welche (Nachahmung) ..... die reinigende Erleichterung von solchen Erleidnissen zu Wege bringt.“ (S. 32.) Jamblichos will er als Zeugen für die Sollicitationstheorie seines Gegners nicht gelten lassen; in Proklos erkennt er sogar „das stärkste Gegenargument“ (S. 37) gegen eine Auffassung der tragischen Katharsis, welche er „die Bernays'sche Abführungstheorie“ und „Fontanelle der Leidenschaften im Menschen“ nennt (S. 32 u. 40).

Aber Stahr widerlegt nicht bloss in seiner Weise, er geht überdies an die Aufgabe, aus der, wenn auch verstümmelten Poetik selbst, die vielleicht noch Material genug dazu biete, die aristotelische Lehre von der tragischen Katharsis zu entwickeln und positiv zu begründen.

Zu diesem Zwecke bemüht er sich zu zeigen, dass Aristoteles in seiner Poetik für die Tragödie eine Handlung fordere, welche durch ihre eigene Beschaffenheit und innere Verknüpfung mitleiderregend und furchtbar sei und mittelst der hervorgerufenen Affecte des Mitleids und der Furcht eine eigenthümliche Lust bereite (S. 43—49). Beides steht aber längst fest und bedarf für denjenigen, welcher die Poetik überhaupt gelesen, keines Beweises. Doch Stahr geht weiter und schreibt: „Dieses Gefühl der Befriedigung [so übersetzt er nämlich ἡδονή] uns zu verschaffen (παρασκευάζειν), das ist nach Aristoteles die Pflicht, die Aufgabe des tragischen Dichters, — und die Lösung dieser Aufgabe, das ist, sagen wir es mit einem Worte, die Katharsis der leidvollen Empfindungen, welche nach Aristoteles' Defini-

tion die Tragödie zu Stande bringt, oder um das griechische von Aristoteles gewiss mit bestem Vorbedachte hier gebrauchte Zeitwort ganz genau zu übersetzen: welche die Tragödie als Endergebniss und Abschluss zu Stande bringt!" Dies Zeitwort bezeichne nämlich „klar und deutlich die Katharsis als ein abschliessendes Endergebniss der Dichtung des tragischen Dichters," wovon nur der einzige Göthe „eine gleichsam instinctive Ahnung" gehabt, was aber bis dahin, so viel der Verfasser wisse, kein Philologe erkannt (S. 49). Dass aber der allgemeine Sprachgebrauch das Wort περαίνειν über seinen ursprünglichen engen Begriff zu einem weiteren, wonach es überhaupt vollbringen, bewirken bedeutet, erhoben und angewendet hat, weiss eben jeder Philologe, und dass der besondere aristotelische Sprachgebrauch derselbe ist, sagt Jedem schon das I. Buch der I. Anal. Es dürfte auch schwer zu beweisen sein, dass des Aristoteles Gedanke dieser sei: der Dichter habe die Zuschauer während des ganzen langen Verlaufes der tragischen Handlung mit „Betrübniss und Schmerzempfindung" zu quälen, um dann im letzten Momente, eben beim Abschluss „Lustgefühl und Befriedigung" an die Stelle treten zu lassen; denn bewiesen ist das von Stahr gewiss nicht. Uebrigens bringt er hier die Auffassung Ed. Müller's wieder vor. Dass indessen hiermit die Katharsis-Erklärung noch nicht vollkommen sei, räumt er thatsächlich ein, indem er die Frage über das Wie? der schliesslichen Herbeiführung des Lustgefühles und der Befriedigung aufwirft. Doch ist er um die Antwort nicht verlegen: „Sie steht deutlich in seiner (des Aristoteles) Poetik zu lesen, so deutlich, dass man eben nur zu lesen braucht." Wenn man nun aber aufgemuntert wird das Lesen bei den Worten: „Die Poesie ist philosophischer und gehaltvoller [so übersetzt der Verfasser σπουδαιότερον] als die Geschichte" zu beginnen, so steigen vor der gepriesenen Deutlichkeit bedenkliche Nebel auf, die sich noch verdichten, wenn man mit dem Verfasser durch die Gesetze der Nothwendigkeit und der innern Wahrscheinlichkeit emporgehoben „die Frage nach der tragischen Schuld als die Hauptfrage in den Vordergrund" treten sieht. Wie endlich die Begriffe der Nothwendigkeit und der Schuld auch den Begriff der tragischen Gerechtigkeit mit sich verknüpfen, und zwar im Geiste und in den Worten des Aristoteles, sieht deutlich wohl nur noch der Verfasser, der indessen daraus das Gefühl der Befriedigung sich entwickelt, und zwar indem ihm durch die Kunst des Dichters nach Aristoteles „die schmerzvollen

Eindrücke, die παθήματα, welche wir durch die tragische Handlung, die sich an unser Mitleid und an unsere Furcht wendet, empfangen, idealisirt werden," was dann gleichbedeutend sein soll mit Katharsis, und gar mit Beibehaltung „der von Bernays nachgewiesenen pathologischen Metapher," wonach sie die Bedeutung einer „erleichternden Ableitung" habe. Man denke: „schmerzvolle Eindrücke" werden durch Idealisirung oder „erleichternde Ableitung" zu „Lustgefühl und Befriedigung," und das ist die aristotelische Katharsis! Die Idealisirung geschieht aber, indem die Tragödie „die Erkenntniss und unmittelbare Anschauung der absoluten Vernünftigkeit durch die absolute Vernünftigkeit des tragischen Abschlusses" gewährt! Und nun sehe man noch den Triumph der Philosophie: „Die beiden tiefsten Denker alter und neuer Zeit" — Aristoteles und Hegel — „gehen in einer der wichtigsten Fragen aller Aesthetik zusammen!" Denn Hegel lehrt, bei der Tragödie sei „nicht das Unglück und Leiden, sondern die Befreiung des Geistes („Katharsis") das Letzte, insofern am Ende die Nothwendigkeit dessen, was den Individuen geschehe, als absolute Vernünftigkeit erscheinen könne, und das Gemüth wahrhaft sittlich beruhigt sei: erschüttert durch das Loos der Helden (d. h. δι' ἐλέου καὶ φόβου), versöhnt in der Sache." Was will man mehr, und was kann deutlicher sein!

In der Einleitung zu seiner Uebersetzung der Poetik des Aristoteles (Stuttgart 1860) wiederholt Stahr seine Ansichten, lässt aber nachdem er Spengel's Abhandlung gegen Bernays kennen gelernt, seine Unterscheidung der musikalischen und der tragischen Katharsis fallen und nimmt die an seinen Gegner früher gemachten Zugeständnisse zurück, so namentlich die Anerkennung des Unterschiedes zwischen πάθος und πάθημα (S. 32, Note 7), indem er letzteres in der Definition der Tragödie nur in der Bedeutung eines momentan und erst durch die Dichtung hervorgerufenen „einzelnen Eindrucks" gelten lässt; ferner auch die Annahme der Bernays'schen Erklärung der musikalischen Katharsis, welche er nun ebenfalls als eine sittlich bildende und veredelnde bezeichnet. Ueberhaupt ist das beigebrachte Neue wesentlich nur Auszug von Spengel's Ausführungen.

Den Vorwurf, „die Tragödie zur nackten Moralpredigt, das Theater zum moralischen Correctionshause zu machen," von dem Andere, „Dichter wie Philosophen," unter den Griechen getroffen sein sollen, weist er von Aristoteles in der Art ab, dass er — wozu der

Zusammenhang nöthigt — den „tiefsinnigsten der alten Denker“ die Moralpredigt und Correktionsarbeit der Comödie zuweisen lässt! (S. 46—47.) Bei Erklärung der Art und Weise, wie nach Aristoteles die schmerzvollen Empfindungen geläutert und zur Lust erhoben werden sollen, verfällt der Verfasser auf den verfehlten Gedanken, an die Freude, welche die Kunst als Nachahmung überhaupt erzeugt (Poet. IV, 2—6), zu appelliren und sich auf „die Welt des schönen Scheins“ zu berufen, „die das Pathologische der Realität und ihrer Wirkung auf unser Gemüth nicht aufkommen lasse.“ (S. 50—51.) Also das Zugeständniss des Pathologischen in der Katharsis soll mit der Wurzel beseitigt werden durch die Annahme, dass der Zuschauer bei der Darstellung einer Tragödie doch immer wisse, dass das Leid auf der Bühne nur Spiel sei, wodurch auch das Mitleid nie rechte Wirklichkeit werde, seine Unlust nicht aufkomme vor dem Lustgefühl beim Anblicke des Kunstwerkes! (S. 51.) Hat Aristoteles es also gemeint, so war er „mit seiner Lehre von der Katharsis der Empfindungen des Mitleids und der Furcht“ doch wohl nicht „der tiefsinnigste der alten Denker.“ (S. 47.)

Bernays schreibt in einer Note zu seinem oben erwähnten Briefe an L. Spengel: „Herrn Adolph Stahr dagegen zu antworten kann ich mich nicht entschliessen, weil er, von der sonstigen Beschaffenheit seiner Schrift (Aristoteles und die Wirkung der Tragödie. Berlin 1859) abgesehen, jenen Standpunkt der Frage verrückt und sich Seite 29 in Exclamationen über meinen Materialismus ergeht“ [1]).

Ueberweg trat dazwischen durch eine Recension der bisher erwähnten Specialschriften[2]). Nach einem kurzen Rückblick auf Robortelli, Lessing, Göthe, geht er auf ein genaues Referat aus der Bernays'schen Schrift ein und streut dazwischen kritische Bemerkungen. Hinsichtlich der Stelle Polit. VIII, 7 erinnert er, dass „der ethische Charakter eines Kunstwerkes die „kathartische“ Wirkung eben desselben, wie auch immer diese näher aufzufassen sein möge, nach der Ansicht des Aristoteles nicht nothwendig ausschliesse; dafür liefere schon die „kathartisch“ wirkende *μίμησις πράξεως σπουδαίας* den vollgültigen Beweis, und kaum sei ein Grund denkbar, weshalb er den ethischen Liedern nicht die gleiche Kraft zuschreiben sollte“ (268). Ferner bemerkt er, dass aus jener Stelle wohl die Lehre folge, dass

---

[1]) Rh. Mus. XIV. (1859). S. 367.

[2]) Zeitschrift für Philosophie etc. herausg. v. J. H. Fichte etc. Neue Folge XXXVI. S. 260—291.

„nicht nothwendig jede Katharsis moralisch sei," aber nicht diese. „dass es nicht eine Art der Katharsis geben könne, die wesentlich moralischer Natur sei." „Nicht die Vereinbarkeit, sondern nur die nothwendige und beständige Vereinigung der κάθαρσις mit ethischer μάθησις" sei ausgeschlossen (S. 269).

Indem er die medicinische Metapher einräumt, will er den damit gegebenen Gesichtspunkt doch nicht mit Bernays einen pathologischen nennen, vielmehr mit Spengel demselben eine therapeutische Deutung geben. Das pathologische Element sei „blosse Voraussetzung und Bedingung der Heilung." „Gemüthliche Heilung aber," fährt Ueberweg fort, „steht der moralischen nicht allzufern; die μετριοπάθεια gehört zur Tugend. So könnte der Bernays'sche Weg leicht zur moralischen Palästra zurückführen, der doch auch das „Correctionshaus" dicht zur Seite gebaut ist; ob wir wirklich durch die Kunst des Asklepios geheilt," — Bernays hatte gesagt, sein Weg führe am Tempel des Aesculap vorüber, ehe er in den Hain der Musen münde — „bis zum Haine der Musen vordringen, oder unterwegs auf Irrgängen uns verlieren, wird sich noch erst zeigen müssen."

πάθημα lässt er in der Bedeutung von παθητικὴ ποιότης nach einer Vergleichung der in Betracht kommenden und der geltend gemachten Stellen bei Aristoteles nicht gelten (S. 271). Der Erklärung von τῶν τοιούτων stimmt er zu (S. 272).

Was Jamblichos und Proklos betrifft, so ist er der Meinung, dass durch ihre Zugabe die Sicherheit des Bernays'schen Beweises kaum erhöht werde.

„Auch auf die von Bernays hinzugefügte psychologisch-ästhetische Durcharbeitung des Resultates, zu dem er [Bernays] kritisch gelangt ist," — heisst es weiter — „auf seine nähere Bestimmung des Zieles der Tragödie als eines lustvollen ekstatischen Aufwallens, das auf Augenblicke über die drückende Wucht der einstürmenden Gefühle hinausführe, ohne jedoch ethisch zu bessern (was durch Philosophie und Religion allein möglich sei), gehen wir hier nicht näher ein, da noch die Gültigkeit des Resultes selbst in Frage steht." (S. 272—273.)

Gegen Stahr hebt Ueberweg hervor, dass aus der bekannten Stelle der Politik sich nicht beweisen lasse, dass die musikalische Katharsis und die tragische in ihrer Bedeutung verschieden seien; es handelte sich ja nur um verschiedene Grade der Deutlichkeit in der Erklärung über die Bedeutung der κάθαρσις (S. 276—277). Das Wort wird als Terminus genommen und ist seiner wesentlichen Bedeutung nach

für die Tragödie dasselbe wie in seiner Anwendung auf eine bestimmte Art der Musik in der Politik. „Möglich bliebe nur, dass bei der tragischen Katharsis noch eine specifische Bestimmung hinzuträte, die aber jedenfalls mit dem Inhalte des allgemeinen Begriffs widerspruchslos vereinbar sein müsste. Das bleibt näher zu untersuchen." (S. 277.)

Dass πάθημα leidvoller Eindruck, einzelnes Erleidniss, nach der Seite des Bestimmtwerdens von Aussen, bedeute, giebt er Stahr zu; πάθος bezeichne den Vorgang mehr nach der Seite der Innerlichkeit. Man könne πάθημα in jenem Sinne durch „Affection" übersetzen, worunter Bernays sich indessen etwas ganz Anderes gedacht.

Doch im Allgemeinen seien beide Begriffe gleichbedeutend, πάθημα nur weiter als πάθος. Stahr's Beziehung der παθήματα auf die „Erleidnisse" der Helden der Tragödie und auf die Eindrücke der Leser oder Zuschauer zugleich, verwirft er (S. 277—279), und ebenso dessen Annahme jener vermeintlichen „Grundbedeutung" von περαίνειν (S. 279). Der werthvollste Theil der philologischen Seite der Stahr'schen Arbeit liege vielleicht in der Zusammenstellung jener aristotelischen Stellen, „worin deutlich ausgesprochen sei, dass der Tragödie nach der Auffassung des Philosophen die ethische Beziehung nicht fremd sei." Unrichtig aber „lege er alle die Momente, wodurch die Tragödie ethisch wirke, in den Begriff der κάθαρσις," als ob Aristoteles diese „als das schlechthin einzige Werk der Tragödie habe bezeichnen wollen." (S. 279—280.)

Ueber die Schriften von Bernays und Stahr spricht Ueberweg folgendes Gesammturtheil aus, das keinen Zweifel darüber aufkommen lässt, auf welcher Seite dieser stehe. „Es finden sich in Stahr's Schrift Elemente vor, woraus sich eine philologische Widerlegung der Bernays'schen Auffassung der aristotelischen Ansicht von der Gesammtwirkung der Tragödie, und eine philosophische Widerlegung der durchscheinenden Seiten von Bernays' eigener Ansicht über die Wirkung der Tragödie hätte bilden lassen, wenn mit Akribie verfahren worden wäre. Aber es fehlt die strenge Methode, und daher ist auch das erstrebte Ziel nicht erreicht." — Das heisst also: Die Bernays'sche Auffassung ist philologisch und philosophisch unhaltbar. — Doch er veranschaulicht uns seine Meinung noch durch einen Vergleich: „Die Bernays'sche Argumentation lässt sich mit der kecken Erstürmung eines einzelnen Forts durch eine kleine, aber auserlesene Truppenschaar vergleichen; der Widerlegungsversuch von Stahr gleicht dann der Gegenwehr, die von einer grossen, aber nicht wohl geführten Menge

zum Theil sehr edler Truppen geübt wird, welche vergeblich das Fort wieder zugewinnen suchen, aber nebenbei doch auch an solche Punkte gelangen, deren Besetzung und Behauptung mittelbar jener kleinen Schaar trotz aller ihrer Tapferkeit die Möglichkeit rauben muss, das vermeintlich schon eroberte Gebiet zu behaupten.“ (S. 280—281.) Also dem Bernays bleibt auch nicht einmal die Möglichkeit, die Richtigkeit seiner Auffassung wissenschaftlich zu retten! Hiernach verstehen wir nicht, wie Döring (S. 500) zu der Meinung gelangt, Ueberweg's Beurtheilung „falle für Bernays“ exegetische Resultate in allen wesentlichen Punkten günstig aus,“ — was übrigens auch die ungünstige Kritik über Spengel's Arbeit nicht einmal beweist.

Die Umstellung nämlich, welche Spengel in der Stelle Polit. VIII, 7 durch Conjectur vornimmt, hält auch Ueberweg für unstatthaft, in dem er die Bernays'schen Gründe dagegen für siegreich erklärt.

Ebenso habe dieser die anderen philologischen Argumente gegen seine Erklärung des Sinnes der aristotelischen Katharsis als solcher siegreich zurückgewiesen. „Wohl aber berühre auch Spengel (gleich wie Stahr) solche Momente, welche die Ansicht, dass Aristoteles der Tragödie keine moralische Wirksamkeit zuerkannt habe, zu widerlegen geeignet seien.“ (S. 281—284.)

Er entscheidet sich nun mit Spengel dafür, dass die Tragödie auch nach Aristoteles nicht ohne ethische Wirkung gedacht werden könne und stellt die Alternative:

„Entweder bezeichnet die κάθαρσις die ganze Wirksamkeit der Tragödie, und dann muss die tragische κάθαρσις eine ethische species der κάθαρσις überhaupt sein; oder die κάθαρσις ist auch in der Tragödie mit ethischen Wirkungen nur verknüpft, ohne dass die letzteren in den Begriff der tragischen κάθαρσις eintreten, und dann bezeichnet die letztere nicht die gesammte Wirkung der Tragödie, sondern (gleich wie bei der Musik) nur eine ihrer Wirkungen neben anderen.“ (S. 284—285.)

Die erstere Ansicht gestatte sowohl die Fassung der Definition der Tragödie, als auch „der allgemeine Begriff der κάθαρσις, der aus der Politik zu entnehmen sei, für ethische Nebenbestimmungen einen freien Spielraum zu lassen scheine“ (S. 285); aber sie „widerstreite schon dem von Aristoteles öfter eingeschärften und auch nach Möglichkeit beobachteten Gesetz einer gesunden Eintheilung: auf die Modificationen der wesentlichen, in der Definition liegenden Merkmale selbst die Species zu gründen.“ — „Auch fehle nicht das empirische

Fundament für den Beweis, dass Aristoteles in dem vorliegenden Falle so nicht eingetheilt habe," und zwar liege es in der Coordination von παιδεία und κάθαρσις Polit. VIII, 7 (S. 288). Ueberweg wählt also das zweite Glied der Alternative, wonach Aristoteles in dem Schlusssatze der Definition nicht das ganze τέλος der Tragödie habe angeben wollen, sondern bloss ein πέρας. Die Worterklärung des technischen aristotelischen Ausdrucks κάθαρσις nimmt er nämlich von Bernays an, sachlich aber entfernt er sich weit von dessen Auffassung der Wirkung der Tragödie. Er behauptet nämlich, der ethische Charakter der Tragödie sei in der Definition durch σπουδαία πρᾶξις schon ausreichend bezeichnet gewesen, „so dass es nach dieser Seite hin einer Reflexion auf die Wirkung nicht bedurft habe." Seine Auffassung drückt er in Folgendem positiv und klar aus: „Die durch die Tragödie bewirkte κάθαρσις ist die entlastende Befreiung von den παθήματα: Furcht und Mitleid, und zwar durch deren Erregung und Ablauf selbst. Die Katharsis ist verbunden mit der ethisch erziehenden Wirkung; aber diese fällt weder in den Begriff der Katharsis überhaupt, noch auch speciell der tragischen Katharsis. Die Katharsis ist eine Wirkung der Tragödie neben andern." — Die Annahme, dass Bernays mit Bezug auf diesen Sachverhalt aus Vorsicht auf das Titelblatt seiner Schrift nur über „Wirkung der Tragödie," und nicht über „die Wirkung der Tragödie" geschrieben habe, widerlegt sich durch Ueberweg's eigene Bemerkung über den Inhalt dieser Schrift (S. 289).

Nein, den Bernays'schen Standpunkt verlässt er in der Sache um so vollständiger, als er die Folgen der wiederholten tragischen Katharsis ebenfalls als ethische charakterisirt, und zwar nicht bloss durch eintretende μετριοπαθεια, sondern auch durch qualitative Veränderung, indem die Natur der Affecte Mitleid und Furcht „eine andere, bessere, edlere werde" (S. 286—287). Noch ein paar kleine Concessionen an Bernays verlieren alle Bedeutung durch den Schluss der Recension oder vielmehr Abhandlung, welcher lautet: „Aber nimmermehr darf die ethische Idee der Tragödie entrissen werden, und Aristoteles, der in der σπουδαία πρᾶξις ein unterscheidendes Merkmal dieser Kunstgattung findet will am wenigsten diese höhere Bedeutung ihr rauben. Aristoteles hat die innige Beziehung nicht aufgehoben, die Plato im Anschluss an das griechische Volksbewusstsein zwischen dem καλὸν und ἀγαθὸν statuirt. Der Philosoph aus Stageira war zu sehr Hellene, um sich zu dem unhellenischen

Satze zu bekennen: „Die Musik so wenig als irgend eine andere Kunst vermag auf Moralität zu wirken; Philosophie und Religion vermögen dies allein.“ Die höchsten der ästhetischen Ideen sind identisch mit den ethischen; nur die Form der Verwirklichung ist eine andere: dort Darstellung, μίμησις πράξεως, hier Gesinnung und Handlung, ἕξις und πρᾶξις. Der Sieg der Idee mit dem Helden, sofern er von ihr beseelt ist, wider den Helden, sofern er in schwerem Fehl sie verletzt, oder doch, dem einen Princip gehorchend, anderen und höheren untreu wird; sein zeitlicher Untergang zur Sühne des ἁμάρτημα, seine ewige Verherrlichung als des Trägers der Idee: das ist der wahrhafte Gehalt jeder ihrem Begriff entsprechenden Tragödie. Wie werthvoll alle anderen Elemente sein mögen, so sagen wir doch mit Zuversicht, zugleich Aristoteles und der Wahrheit getreu, dem Worte des reflectirenden Göthe aber nicht beistimmend, sondern an den Kern seiner Dichtung und aller echten Kunst uns haltend: Nicht das „Schaudern,“ wie hoch und rein sein Begriff auch gefasst werden möge, sondern die ethische Idee ist der Tragödie bestes Theil.“

Ueberweg hatte in der erwähnten Abhandlung sich selbst nicht ganz befriedigt und schrieb sieben Jahre später eine zweite, welche die erstere „positiv ergänzen, theilweise auch (insbesondere in Betreff der ethischen Wirkung der Kunst) berichtigen“ sollte [1]). Bei der neuen Untersuchung über den Begriff der Katharsis geht er hier von der Beobachtung aus, dass die griechische Sprache dem Worte καθαίρειν als Object sowohl das zu Reinigende als auch das Verunreinigende geben könne, und so bemerkt er: „Nach dieser Analogie [eines angeführten Beispiels] kann τὰ παθήματα καθαίρειν nicht nur heissen: die Gefühle reinigen, läutern (wobei jedoch das Wovon kaum fehlen dürfte), sondern auch: die Gefühle wegschaffen, aufheben, uns von den Gefühlen „reinigen“ oder „befreien.“ Welche dieser beiden Constructionen die richtige (die jedesmal angewendete) sei, und in welchem Sinne dieselbe gelte, sei nach dem Zusammenhang der Aussprüche des Aristoteles zu entscheiden (S. 22).

In der oft erörterten Stelle der Politik findet er den Katharsis-Begriff dahin bestimmt, dass dieselbe „in der Beruhigung bestehe,

---

[1]) „Die Lehre des Aristoteles von dem Wesen und der Wirkung der Kunst. Von Professor Dr. Ueberweg.“ In Fichte's Zeitschrift für Philosophie. Bd. L. S. 16—39. (1867).

welche eintrete, nachdem das Gefühl zu seiner vollen Aeusserung gelangt sei, also in der das Gemüth erleichternden zeitweiligen Befreiung von dem Affecte vermöge der Aeusserung selbst. Aristoteles sage nicht, dass aus dem Gefühle etwas Unreines hinweggenommen werde und ein reineres Gefühl zurückbleibe, sondern er rede von der nach dem Ablauf des Gefühls eingetretenen Beruhigung." Diese Beruhigung sei auch keine blosse „Milderung des Gefühles," da Katharsis ja auch solche erfahren sollten, die von zu heftigen Gefühlen frei, nur für gewisse Gefühle empfänglich seien; „es kann also nur gemeint sein," fährt er fort, „dass wir von dem angeregten Gefühle selbst und von dem Drange, derartige Gefühle zu hegen, zeitweilig wieder loskommen, indem die Aeusserung selbst uns davon gleichsam reinigt und befreit." Nicht auf die „Gefühlsdisposition" will er die Katharsis bezogen wissen, sondern auf „die erregten Gefühle selbst." Erklärend fügt er noch hinzu: „Dass ein gewisses Gefühl in uns zu Zeiten aufkommt und Macht gewinnt, ist normal; aber die längere Andauer desselben würde nicht normal sein, sondern theils an sich selbst belästigend, theils auch für andere und höhere Functionen störend (vgl. Plato Rep X., p. 603—606); in diesem Betracht ist die (zeitweilige) Befreiung von dem Gefühle eine Reinigung der Seele, κάθαρσις, ein ἐκβάλλειν τὰ ἐμποδίζοντα (wie Plato Soph. p. 230 das καθαίρειν definirt wird)." (S. 23—25).

Hieran knüpft er die Bemerkung, die aristot. Katharsis sei „eine mit Lust verbundene Erleichterung," und da eine solche wohl mit jeder Gefühlsäusserung, selbst wenn das Gefühl an sich schmerzhaft und peinlich sei, sich einstelle, nicht aber mit Läuterung und Veredlung, die ihrer Natur nach mühevoll sei, so könne eine Läuterung des Gefühls unter Katharsis nicht verstanden werden, — was er aus Polit. VIII., 7 zu beweisen sucht.

In der Definition der Tragödie erkennt er denselben Katharsis-Begriff, — weder Zurückführung auf ein mittleres Mass noch Reinigung, sondern — zeitweilige Befreiung von dem Gefühle — des Mitleids und der Furcht. So sei auch Platon's Ausdruck: κάθαρσις τῶν τοιούτων πάντων (scil. τῶν ἡδονῶν) nicht die Bezeichnung einer „Reinigung der Lüste, sondern einer Befreiung oder Reinigung (der Seele) von den Lüsten." Phaedo p. 69 E. Vgl. Soph. p. 231 E. (S. 26). Mit klarem Bewusstsein will er sich jetzt durch diese zweite Abhandlung wirklich entschieden, was die Hauptansicht von der Katharsis betrifft, auf

den Standpunkt, den Jacob Bernays „mit Geist und strenger Methode“ eingenommen (S. 28), stellen, doch mit einer gewissen Selbstständigkeit den allgemeinen Gedanken fassend und entwickelnd, wodurch er dann abermals in Berührung mit dem Gebiete des Ethischen kommt. Näher erklärt er sich über die von ihm gewonnene Anschauung noch mit folgenden Worten: „Die Katharsis ist nicht ihrem Begriffe nach Reinigung oder Veredlung der Gefühle; auch regt nicht jede Katharsis edle Gefühle an; aber die durch die echte Tragödie und durch jede edle Kunstform gewirkte Katharsis ist eine Aeusserung reiner und edler Gefühle.“ „Wer gewöhnt ist sich auf die rechte Weise zu freuen und auf die rechte Weise zu trauern, nämlich über das, was nach der vernunftgemässen sittlichen Einsicht ein wirkliches Gut oder wirkliches Uebel ist, der empfängt gerade von einem solchen Kunstwerke, das auf eben dieser Einsicht beruht, einen edlen, ästhetischen Genuss; ihm dient das Anschauen desselben zur Aeusserung der in ihm bereits angelegten Gefühlsstimmung. Das nämliche Kunstwerk aber kann ethisch bildend, das Gefühl veredelnd auf einen andern wirken, dessen bereits erlangte Bildung noch unter derjenigen steht, die sich in diesem Kunstwerke bekundet. (S. 29.) Aristoteles unterscheidet nämlich „den schlechthin Ungebildeten, den in der Bildung Begriffenen und den Gebildeten,“ und fügt hinzu: »nur auf den in der Bildung Begriffenen, also insbesondere auf die bildungsfähige Jugend, soll die Kunst, — und zwar nicht alle Kunst, sondern gewisse edlere Kunstgattungen, — veredelnd wirken, und diese Wirkung ist als solche eben nicht die kathartische (obschon auch sie nicht ohne Katharsis erfolgen mag), sondern die erziehende.“ „Für den Ungebildeten knüpft sich die Katharsis an niedere Kunstformen, an Possen, Rührstücke u. dgl.“ S. 28—29. Aber „jedes edlere Kunstwerk ist seiner Natur nach fähig, eine sittlich bildende Wirkung zu üben;“ nur zweckt es nicht ab auf sittliche Bildung, um so weniger, je mehr es ein echtes Kunstwerk ist. (S. 30.) „Indem die Tragödie Mitleid und Furcht anregt (und zwar nach Poet. 13, 4 Furcht für den Helden der Tragödie; die Furcht für uns ist nur als Basis des Mitleids mitvorhanden und nicht mit Lessing als ein ästhetischer Eindruck dem Mitleid zu coordiniren), befriedigt sie den Drang, derartige Gefühle, d. h. Mitleids- und Furchtgefühle überhaupt, zu hegen, sie befriedigt ihn in einer Weise, welche sittliche und religiöse Beziehungen involvirt. Aber sie bezweckt nicht, solche Menschen, die nicht sittlich oder

nicht religiös sind, sittlich oder religiös zu machen, oder den zu geringen Grad von Sittlichkeit oder Religiosität zu heben, sondern in solchen, die sittlich und religiös ausgebildete Gefühle in sich tragen, dieselben anzuregen und zum beruhigenden Ablauf gelangen zu lassen." (S. 31—32).

Um noch verständlicher in seiner Auffassung zu werden, lehnt er den Ausdruck „Affecte" für Mitleid und Furcht ab und hält sich lieber an den allgemeinen Ausdruck „Gefühl." „Dass die Anlage zur Gefühlsbildung nach Bethätigung verlangt, und dass das erregte Gefühl zur Aeusserung drängt, ist durchaus normal; was der „Heilung" oder Abhülfe bedarf, ist nicht die Anlage, die nichts Krankhaftes hat, sondern nur das augenblickliche Bedürfniss." (S. 33.) „Die künstlerische Anregung des Gefühls aber erfolgt nicht, um ein krankhaftes Bedürfniss zu mässigen, sondern um das normale zur geeigneten Zeit zur angemessenen Befriedigung gelangen zu lassen und eben dadurch uns wiederum von demselben zu befreien." (S. 33.) Schliesslich sucht er seine Auffassung auch durch allgemeine philosophische Reflexionen noch annehmbarer zu machen, in welchen besonders die Beziehung der Kunst zum Gefühle hervortritt. „Die Beziehung zum Gefühl ist der Kunst wesentlich, sie hat ihr Dasein als Kunst nicht ausser dieser Beziehung. Die Idealität der künstlerischen Gebilde ist nichts anderes als die Umgestaltung der realen Objecte durch die Phantasie, deren Thätigkeit durch das Gefühl des Künstlers ihre Richtung empfängt. In der anscheinend objectiven Welt, welche die Phantasie gestaltet, bekundet sich das subjective Gefühlsleben des Künstlers, welches die gleichartigen Gefühle in dem Betrachter hervorruft." (S. 37.) „Das die Kunst erzeugende und durch die Kunst genährte, in Wechselwirkung mit ihr sich entwickelnde Leben, ist ihr Selbstzweck." Damit sind wir denn von den παθήματα Mitleid und Furcht, die in einer λύπη, Unlust, bestehen, unendlich weit abgeführt.

Auch Brandis erhob im J. 1860 und 1862 [1]) noch einmal seine Stimme, indem er, neu angeregt durch den gelehrten Streit eine Weiterbildung oder feinere Durchführung seiner Auffassung versuchte. Zunächst räumt er Jac. Bernays ein, dass die Katharsis nicht in der Sphäre der Intelligenz beginne, und von da aus etwa

[1]) Handb. der Gesch. der griech.-röm. Philosophie III., S. 163 ff. — Geschichte der Entwickelungen der griech. Philosophie etc. I., S. 562—565.

mittelst Reflexion sich vollende, sondern im Gebiete des Gefühls durch Erregung respective Steigerung der Affecte; der Grundanschauung Spengel's aber wendet er sich zu, indem er eine bestimmte (sittliche) Qualität dieser Erregung und Steigerung im Sinne des Aristoteles fordern zu müssen glaubt. (Handb. III., 1 S. 166 ff.) Und so behauptet er denn auch bald, „nicht der quantitave Grad der Gemüthsbewegung, sondern die qualitative Bestimmtheit derselben sei dem Stagiriten die Hauptsache" gewesen (S. 168); den Affecten des Mitleids und der Furcht wird in der Tragödie nach seiner Ansicht „das lediglich Pathologische abgestreift" (S. 169), und sie werden in das Mittelmass und Gleichgewicht zwischen dem Zuviel und Zuwenig gebracht (S. 166). Auf diese Weise modificirt er seine Ansicht von der aristotelischen Katharsis nur hinsichtlich des Verlaufes der Läuterung; sie selbst bleibt ihm eine wesentlich sittliche in ihrer Wirksamkeit, die Affecte reinigend und veredelnd, und darum „auf Versittlichung der Gesinnung zurückwirkend" (S. 174). Ob er hiernach den von Bernays angenommenen Unterschied zwischen πάθημα und πάθος gelten lasse oder nicht (S. 134), oder andere Zugeständnisse an Bernays mache (S. 173): er hat sich mit dessen Katharsis-Erklärung in der Hauptsache nicht versöhnen können. Auch bei seiner letzten Aeusserung (Gesch. d. Entw. 1862) finden wir ihn feststehend auf seinem Standpunkte und treu seiner Auffassung. Er lässt es diesmal sogar als irrelevant für das Verständniss dahingestellt sein, ob die Katharsis als ästhetischer Kunstausdruck die medicinische Bedeutung des Wortes oder die in den Mysterien gebräuchliche voraussetze (S. 563). Aristoteles habe unzweifelhaft Beruhigung und Ausgleichung der Gemüthsbewegungen darunter verstanden.

Indem er die Bernays'schen Worte: die Tragödie solle nach Aristoteles „durch Erregung von Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher Gemüthsaffectionen bewirken," annimmt, fügt er hinzu: „aber keineswegs blos durch quantitative Steigerung oder Minderung der Affecte, sondern zugleich durch Veredlung derselben. Es soll das blos Pathologische unseren Gefühlszuständen, und damit das Selbstische, durch die Mittel der tragischen Kunst abgestreift werden." — „Aristoteles sonderte bestimmt einerseits durch seine Dreitheilung und die nähere Bestimmung derselben das Gebiet des künstlerischen Bildens nicht nur von dem des Erkennens, sondern auch von dem des sittlichen Handelns und konnte daher nicht

versucht sein, die Kunst als dienstbare Magd der Sittlichkeit zu betrachten und die Bestimmungen für jene aus den Normen dieser abzuleiten; andrerseits dehnte er aber ihre Wirkungen doch wiederum auf das geistige Leben (die διαγωγή) und auf die Sitte, das Ethos, aus, und zwar letzteres nicht blos durch Veredlung der Gefühle (Katharsis) sondern auch durch Einwirkung auf den Charakter (Ethos im engeren Sinne des Wortes) (S. 563—564). —

In der Einleitung zu der zweiten Auflage der Uebersetzung der aristotelischen Poetik von Chr. Walz (Stuttgart, 1859) wird uns eine Abhandlung „Ueber die Reinigung der Leidenschaften" von Karl Zell dargeboten (S. 30—68), deren Resultate der Verfasser selbst in folgender Weise bestimmt:

„1. Das Wort Katharsis (Reinigung), als moralisch-ästhetischer Terminus zur Bezeichnung einer gewissen Wirkung, welche Poesie und Musik auf das menschliche Gemüth und dessen Affecte hervorbringen, ist nicht zuerst von Aristoteles gebraucht worden, sondern war schon vor Aristoteles in diesem Sinne bei den Pythagoreern im Gebrauch.

„2. Nach dem Charakter der pythagoreischen Schule und nach der Natur der Sache ist anzunehmen, dass, wenn man bei der ersten Anwendung dieses Terminus ausser dem allgemeinen Sinn des Wortes noch an eine specielle Nebenbedeutung gedacht hat, diese specielle Bedeutung die liturgisch-theologische war und dass man diese Bezeichnung von den religiösen Ceremonien der Karthasis auf das moralisch-ästhetische Gebiet übertrug.

„3. Aristoteles befindet sich mit seiner Aufstellung der Katharsis der Tragödie auf demselben Gebiete und schliesst sich jenem frühern Sprachgebrauche an. Er hatte aber noch eine besondere Veranlassung zur Annahme oder Beibehaltung dieser Bezeichnung Katharsis für die Wirkung der Tragödie, weil er dabei ausging von der Beobachtung einer analogen Wirkung der Ceremonien der religiösen Katharsis bei den ekstatischen Zuständen des Enthusiasmus oder Korybantiasmus.

„4. Bei der Anwendung des Heilmittels der religiösen Katharsis wurde vermittelst einer neuen enthusiastischen Aufregung durch die kathartischen Lieder und die Weisen des phrygischen Blasinstrumentes der vorhandene, in vielen Fällen durch dieselben Einwirkungen früher herbeigeführte Zustand dieser Art der Verrücktheit (Enthusiasmus, Korybantiasmus) gleichsam mit Gewalt aus dem Gemüthe

hinausgetrieben und so geheilt. Aehnliches geschieht hinsichtlich der Erregung und Beruhigung der Affecte in der Tragödie, wofür Aristoteles gleichfalls die Bezeichnung Katharsis gebraucht. Die pathologischen Zustände der Seele in diesen beiden Fällen (des Enthusiasmus und der Tragödie) haben eine Analogie mit gewissen körperlichen pathologischen Zuständen, wobei krankhafte oder überflüssige Stoffe durch purgative Mittel aus dem Körper weggeführt werden, und welches medicinische Verfahren gleichfalls mit dem Worte Katharsis benannt wird. Auf dieser Analogie beruht es, wenn bei der Erwähnung der Katharsis des Enthusiasmus durch Lieder und Instrumentalmusik und der Tragödie einige Ausdrücke bei Aristoteles und bei spätern Schriftstellern vorkommen („Heilung," „Erleichtert werden," „Ableitung" ἀποκαθαίρειν), welche auch auf jene medicinische Katharsis passen, obgleich sie sehr wohl nicht minder in einem allgemeinen Sinne verstanden werden können. Aber wenn auch dem Aristoteles bei der Katharsis des Enthusiasmus und bei der tragischen Katharsis die Analogie mit der medicinischen Katharsis vorgeschwebt hat, ja sogar zur Erklärung der ersten angewendet wird, so ist dieses nur zur bessern Veranschaulichung dieser Vorgänge geschehen. Diese pathologische Seite der tragischen Katharsis erschöpft aber das Wesen und den Zweck derselben keineswegs. Das Wesen und der Zweck der von Aristoteles aufgestellten Katharsis oder Reinigung der Affecte in der Tragödie ist moralischer Art und gehört in das Gebiet nicht der Medicin, sondern der Ethik. Dabei bleiben beiden Gebieten, der religiösen und der nach ihr benannten moralisch-ästhetischen Katharsis einerseits, der medicinischen Katharsis andererseits, manchfache Berührungen und Analogien, so wie denn auch Platon einmal beiderlei Meinungen zu einer Einheit zusammenfasst, indem er sagt: „die Katharsis und die Katharmen sowohl in der Heilkunst als in der Mantik, die Katharsis durch medicinische Mittel und die Katharsis durch Mittel der Mantik, wozu Beräucherungen, Abwaschungen und Besprengungen gehören, alles dieses hat ein und dasselbe Vermögen gemeinsam: das Vermögen den Menschen rein zu machen, sowohl dem Leibe als der Seele nach (Plat. Cratyl. cap. XXII. p. 405, p. 109. Ed. Stallbaum)."

Er ist also Bernays' Gegner noch entschiedener als Spengel, — und es ändert an dieser Entschiedenheit nichts, dass er des Ersteren Erklärung von τῶν τοιούτων und von πάθημα und πάθος annimmt (S. 36), — dem er im Uebrigen und in der Hauptsache bei allen

negativen und positiven Beweisführungen nachgeht, um überall die beweisende Kraft den Argumentationen zu entziehen oder doch zu bestreiten. Sicherheit der philologischen Methode und Klarheit des Resultats werden oft vermisst.

Joseph Liepert steht im Wesentlichen auf dem Bernays'schen Standpunkte [1]). Er hält dessen Katharsis-Erklärung, deren medicinische Färbung schon vor ihm Weil und Egger [2]) erkannten, für „ohne Zweifel richtig," und will derselben das stärkste Beweismittel, dem jener durch schiefe Deutung der Wirkung der phrygischen Lieder (Polit. VIII., 7) die Spitze abgebrochen haben soll, noch mehr sichern und „damit eine klare Einsicht in das Wesen der κάθαρσις vermitteln" (S. 4). Und in der That, seine exegetischen Argumente für den Unterschied zwischen ethischer und kathartischer Musik und dafür insbesondere, dass die kathartische keine sittlichen Zwecke habe nach der Lehre des Aristoteles, scheinen so reich und vollständig zu sein, dass es auch dem nicht Ueberzeugungswilligen schwer werden möchte, denselben zu widerstehen. — es sei denn, dass sich noch neue Beweismittel finden liessen. Es ist unwesentlich für die allgemeine Auffassung, dass er den von Bernays angenommenen Unterschied zwischen πάθος und πάθημα nicht gelten lässt und dagegen die völlige Identität des Sinnes beider Ausdrücke nach dem aristotelischen Sprachgebrauche behaupten zu müssen überzeugt ist (S. 11). In der Deutung der Definition der Tragödie stört dies die beiderseitige Uebereinstimmung nicht.

Die zweite Hälfte der Abhandlung Liepert's, in welcher er zu beweisen sich bemüht, dass die Künste auf die sittliche Bildung der Erwachsenen nicht einwirken könnten, indem er von zwei gleich falschen Sätzen ausgeht, von dem einen, dass die ethische Erziehung dem Knaben unwiderstehlich, und von dem andern, dass jede ethische Einwirkung auf den Erwachsenen unmöglich, steht an Werth hinter der ersten, vorzugsweise exegetischen Hälfte weit zurück. Es ist eine für die Katharsisfrage und wohl überhaupt ganz unfruchtbare Polemik gegen Lessing, dessen Dialektik Liepert nicht erreicht.

Nachdem Susemihl in einem populär gehaltenen Vortrage

[1]) Aristoteles und der Zweck der Kunst von Joseph Liepert. Passau, 1862. Verlag von Elsässer und Waldbauer.

[2]) Egger (Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs etc. 1849, p. 195) sagt nämlich: Peut-être sa théorie (la théorie d'Aristote) sur ce point semblera moins celle d'un moraliste que celle d'un médecin.

über die Lehre des Aristoteles vom Wesen der schönen Künste [1]) auch seine Meinung über die Katharsis geäussert und dann in einem gelehrten Artikel darüber geschrieben [2]), zog er das Resultat seiner Forschungen in der Einleitung zu seiner Uebersetzung der Poetik, an die wir uns vor Allem hier halten wollen [3]). In einem historischen Rückblick über die Katharsis-Erklärungen findet er bei Robortelli bereits die Keime zu den verschiedenen Erklärungen von Lessing, Ed. Müller und Bernays; aber Methode sei erst von Lessing in die Untersuchung gebracht worden, dessen Ansicht nun genau entwickelt und als eine solche bestimmt wird, welche die Katharsis als eine „ganz unmittelbare, dauernde moralische Wirkung" deute. Diese Deutung sei aber unrichtig, da sie sowohl den anderweitigen Lehren des Stagiriten widerspreche als speciell der Fassung der Definition selbst. Die Definition redet von einer unmittelbaren Wirkung jeder einzelnen Tragödie; die moralische Wirkung könne aber, auch wenn man die Annahme einer solchen in Bezug auf die tragische Poesie als richtig gelten lasse, nur durch den Genuss recht vieler Tragödien erzielt werden, und könne überdies mit Rücksickt auf den blos negativen Begriff der Reinigung nur als weitere Folge gedacht werden. Ferner aber unterscheide Aristoteles die künstlerische Geistesthätigkeit ausdrücklich von der sittlichen und würde also in seltsamem Widerspruche mit sich selbst stehen, wenn er hinterher irgend einer Kunst „eine unmittelbar sittlich bessernde Kraft zugeschrieben, ja aus einer solchen höchst wesentliche Regeln für die innere Einrichtung der Tragödie entwickelt haben sollte." (Einleitung, S. 32—33.)

Die Poetik rede zwar von einem Kunstgenuss, nirgends aber von einem moralischen Einfluss (der Tragödie und des Epos), und wo Aristoteles gewisse Kunstarten als ein höchst wesentliches Mittel sittlicher Bildung anerkenne, lasse er doch die unmittelbare Wirkung eines ästhetischen Genusses vermittelnd dazwischen treten.

„Bernays nun habe unwiderleglich gezeigt, dass Katharsis in diesem (bei Aristoteles angewandten) ästhetischen Sinne, wenigstens

[1]) Vortrag, gehalten in der Aula der Universität zum Winkelmannsfeste den 9. Dec. 1861. 8. Greifswald 1862.

[2]) Zur Literatur von Aristoteles' Poetik. II. Artikel. Jahn's Jahrb. 85. und 86. Bd. 6. H. 1862, S. 395—425.

[3]) Aristoteles über die Dichtkunst. Griechisch und Deutsch und mit sacherklärenden Anmerkungen herausgegeben von Dr. Franz Susemihl, Prof. in Greifswald. Leipzig. Verl. v. Wilh. Engelmann. 1865.

in dieser Ausdehnung, ein erst von Aristoteles gefundener und festgestellter Begriff sei. Und zwar gewinne derselbe ihn durch analoge Erweiterung einer uns sehr fern liegenden, dagegen seinen Landsleuten überaus geläufigen Erfahrungsthatsache, nämlich eines uralten priesterlichen *homöopathischen* Heilverfahrens, welches mit Leuten, die an eigenthümlichen ekstatischen Zuständen, nämlich der von den Griechen *Korybantentaumel* (κορυβαντιασμός) oder „*bakchische Raserei*" genannten Gemüthskrankheit litten, vorgenommen wurde, indem man ihnen gewisse bestimmte bakchische Festmelodien, die also selber von ekstatischem Charakter waren, vorspielte, sie so anfänglich in noch stärkere Aufregung versetzte, schliesslich aber ihnen eine *augenblickliche*, palliative Linderung brachte." Man habe dies wahrscheinlich „die Katharsis der korybantisch Verzückten" genannt, und in diesem Begriffe sei das Aerztliche und das Priesterliche, das Medicinische und das Religiöse zusammengeflossen, so dass Aristoteles für seine ästhetische Anwendung den Keim darin gefunden habe.

Hier wird nun an die Bernays'sche Verallgemeinerung des ekstatischen Moments in Beziehung auf alle Affecte angeknüpft, von denen jeder Mensch „sein natürlich Theil" habe, und damit auch jeder Mensch als disponirt erachtet für die betreffende Wirkung — d. i. für die Katharsis. — „Diese selbst aber bestehe darin, dass so in Bezug auf den jedesmal in Betracht kommenden Affect dem Gemüthe „„eine mit Lust verbundene Erleichterung zu Theil werde,"" und diese Lust sei eine schlechterdings „„*unschädliche* Freude"" (S. 35—36). Das ist also die verallgemeinerte musikalische Katharsis, welche Susemihl in dem erwähnten Artikel in Jahn's Jahrb. eine „*homöopathische Gemüthserleichterung*" nennt, deren heilende Kraft in dem Gesetzmässigen der Musik begründet sei und eine Versetzung „*in eine höhere allgemeine ideale* Sphäre" zur Folge habe.

Die Berechtigung, den Begriff der musikalischen Katharsis auf die tragische anzuwenden, sieht er ebenfalls in dem unläugbaren Hinweis auf die Tragödie in Polit. VIII., 7 durch die Hervorhebung von Furcht und Mitleid. Von dem medicinisch-therapeutischen Gesichtspunkte ausgehend, betrachtet er die *Qualität* der angewandten Mittel und erkennt, dass diese in der Tragödie, nämlich zunächst das erregte Mitleid, welches aber Erregung von Furcht zur Folge habe, verschieden seien von den Affecten des Mitleids und der Furcht in der gemeinen Wirklichkeit, indem ihnen durch die Beziehung auf

fremde Personen und auf ausserordentliche und dem Zuschauer oder Leser fremd bleibende Vorgänge das Beklemmende und Bedrückende, — dieser Stachel des Niedrigselbstischen, abgestreift sei. Diese Entlastung und Erleichterung sei zugleich nothwendig eine Umwandlung der dem Mitleid und der Furcht sonst anhaftenden Unlustempfindungen in Lust, weshalb in der Poetik mit offenbarem Rückblick auf die Definition als die Aufgabe der Tragödie „die aus Mitleid und Furcht entspringende Lust“ bezeichnet werde. „Die tragische Katharsis sei also wenigstens zunächst nicht eine moralische, sondern eine ästhetische, nicht eine dauernde, sondern eine momentane Einwirkung, es sei der eigenthümlich tragische Kunstgenuss.“ Der Zuschauer befinde sich Charakteren gegenüber von allgemeiner und in sich nothwendiger oder doch wahrscheinlicher Natur, „idealen Typen der menschlichen Geschicke überhaupt;“ Mitleid und Furcht erhalten so „einen idealeren, höheren, edleren, würdigeren und einen allgemeineren Gegenstand.“ Diese Reflexion führt Susemihl zur Aufstellung des Satzes: „der tragische Genuss besteht in dem Aufgehenlassen des eigenen kleinen Leides in dem Leiden der ganzen Menschheit, in der Erweiterung unseres Selbst zu ihrem Selbst, in dieser geniessenden Selbstentäusserung, welche eine geniessende bleibt, weil das Bewusstsein der Illusion dabei noch immer rege genug ist“ (S. 37—38). Für diesen Satz entscheidet er sich um so mehr, da Aristoteles ausdrücklich erklärt, dass die Tragödie ihre Aufgabe am meisten löse durch innere Allgemeinheit und Gesetzmässigkeit (S. 39). Das sei nun zwar „kein sittlich-bildender Einfluss,“ — freilich auch noch weniger ein sittengefährlicher, — aber „momentan wenigstens werde doch ein richtiges mittleres Verhalten zu Furcht und Mitleid durch ihn hergestellt und damit das sittliche Leben wohlthätig berührt. Schon damit sei Platon widerlegt. Ob aber nicht Aristoteles zugestanden haben würde, dass eine häufigere Wiederholung dieser Eindrücke zu der Gewöhnung an ein solches Verhalten, an ein Ansehen der Furcht und des Mitleids von einem höheren Standpunkte als dem niedrigselbstischen ihr Theil beitragen könne,“ darüber, sagt Susemihl, wolle er hier nicht rechten (S. 40). Doch hatte er in Jahn's Jahrb. diese Frage bejaht und in jenem wiederholten Genusse eine παιδεία, sittliche Bildung wirklich gefunden [1]). Er ist also späterhin der, — allerdings von ihm modi-

[1]) Eine sittenbildende Wirkung der Tragödie neben der Katharsis

ficirt wiedergegebenen Bernays'schen Auffassung näher getreten; dass er übrigens diese nicht zunächst rein hinstellt und seine Modification hernach anschliesst, sondern in dem Referate selbst die eigene Ansicht zum Theil einfügt. hat die Klarheit nicht gefördert. Auf einzelne unwesentliche Controverspunkte brauchen wir hier nicht näher einzugehen. Er stellt sich kühn auf den ästhetischen Standpunkt, zieht aber schnell den einen Fuss auf den sittlichen zurück, wodurch seine Stellung unnatürlich wird.

Auch der berühmte Darsteller der Philosophie der Griechen, Eduard Zeller, hat in der zweiten Auflage seines ausgezeichneten Werkes der Katharsisfrage eine neue Untersuchung unter Prüfung der neuesten Leistungen zu ihrer Lösung gewidmet [1]). Ob der religiöse oder der medicinische Gebrauch des Ausdrucks κάθαρσις dem Aristoteles vorgeschwebt, als er denselben zur Bezeichnung einer Wirkung der Kunst technisch verwandte, will er ununtersucht lassen. „da es sich in dem einen wie in dem anderen Fall nur um eine uneigentliche Bezeichnung handele, deren Bedeutung sich nicht unmittelbar von dem einen Gebiet auf das andere übertragen lasse“ (S. 613 bis 614).

In Betreff dessen, was der Philosoph seinerseits darunter verstehe, ist er in Hinblick auf die bekannten Stellen der Politik überzeugt, dass die frühere Annahme einer unmittelbaren moralischen Besserung nicht haltbar sei, vielmehr sei dabei eben an „eine Wirkung auf den Gemüthszustand, auf das Gefühl“ zu denken, „denn Aristoteles selbst unterscheide den Zweck der Reinigung mit aller Bestimmtheit von dem der sittlichen Erziehung;“ .... „er beschreibe die Reinigung als eine Heilung, eine mit Lust verbundene Erleichterung des Gemüths; er suche sie also nicht in der Besserung unseres Willens oder der Erzeugung tugendhafter Neigungen, als solchen, sondern in der Ausgleichung der durch allzu heftige Gemüthsbewegungen hervorgerufenen Störungen, in der Beruhigung der Affecte“ (S. 612—613). Das scheint noch im Wesentlichen die Bernays'sche Auffassung zu sein. Aber die Frage nach den psychologischen Vorgängen, durch welche nach der Ansicht des Aristoteles

will er mit besonderer Rücksicht auf c. 13 der Poetik auf keinen Fall zugeben.

[1]) „Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung dargestellt von Dr. Eduard Zeller. II. Theil, II. Abtheil. Aristoteles und die alten Peripatetiker. II. Auflage. Tübingen, Verlag und Druck von L. Fr. Fues.“ Die Kunsttheorie. S. 604—622.

die reinigende Wirkung der Kunst vermittelt und bedingt sei, führt ihn zu einer Meinungsverschiedenheit. „Die Kunst, habe man in dieser Beziehung gesagt, verschaffe dem Gemüth Erleichterung, indem sie das nun einmal in der menschlichen Natur liegende Bedürfniss, bisweilen eine heftigere Gemüthsbewegung durchzumachen, mittelst einer unschädlichen Erregung der Affecte befriedige und ableite." Dies sei Weil's und selbst auch Bernays' Ansicht. Die aristotelische Katharsis sei nun zwar „allerdings eine durch Erregung der Affecte herbeigeführte Beruhigung, eine homöopathische Heilung der Affecte," aber — durch „kunstgemässe Erregung," die sich von der Erregung in der Wirklichkeit des Lebens wesentlich unterscheide. Und dies sei der Unterschied zwischen der Kunst und der gemeinen Wirklichkeit: diese „stelle uns Einzelnes vor Augen," jene „im Einzelnen Allgemeines," in der Wirklichkeit „walte vielfach der Zufall," die Kunst „solle uns in ihren Schöpfungen eine feste Gesetzmässigkeit erkennen lassen." Dass hierauf die reinigende Wirkung der Kunst beruhe, anzunehmen, sei dem Geiste des aristotelischen Systems entsprechend. Und so gelangt Zeller zu dem abschliessenden Satze: „Die Kunst, wäre dann zu sagen, läutert und beruhigt die Affecte, weil sie dieselben ihrem Gesetz unterwirft, sie nicht an das Persönliche, sondern an das allgemein Menschliche anknüpft, ihren Verlauf durch ein festes Mass beherrscht und ihre Macht einschränkt; die Tragödie z. B. lässt uns in dem Schicksal ihrer Helden das allgemeine Menschenloos und zugleich das Gesetz einer ewigen Gerechtigkeit ahnen, die Musik beruhigt die Erregungen des Gemüths, indem sie dieselben durch Rhythmus und Harmonie bindet" (S. 614 bis 617). Die Anwendung auf die Tragödie wird noch erläutert: „das Ziel der tragischen Dichtung liegt in der künstlerischen Erregung und Reinigung von Mitleid und Furcht: die schmerzlichen Geschicke, welche sie uns vor Augen stellt, sollen unser Mitleid, weiterhin aber durch das Gefühl, dass es Unsersgleichen sind, welche hier leiden, unsere Furcht für uns selbst rege machen, beide Empfindungen aber sollen schliesslich in der Ahnung der ewigen Gesetze, welche sich uns in dem Verlaufe des Kunstwerkes offenbaren, zur Ruhe kommen" (S. 19). Eine ethische Wirkung neben der kathartischen lässt er nicht gelten; wohl aber gehe eine solche als Folge aus der Katharsis hervor; sie bestehe in der ruhigen Gemüthsstimmung, welche sich durch die Reinigung der Affecte erzeuge, der Metriopathie, an die sie uns gewöhne" (S. 620. Anm.).

H. Ulrici [1]) findet die Hauptstellen für die richtige Auslegung der Lehre von der Wirkung der Tragödie bei Aristoteles in der Poetik cap. 14, wo es heisst, die Tragödie habe die Aufgabe, mittelst der Nachahmung von Mitleid und Furcht die dieser Kunst eigenthümliche Lust zu erzielen, und cap. 6, welches die Definition enthält. Die Definition führt er ohne Uebersetzung an und bemerkt: „Hier also erklärt Aristoteles, dass die Tragödie durch die Affecte des Mitleids und der Furcht, die sie errege, zugleich schliesslich [2]) (in der Vollendung, am Ende und Ziele der Darstellung) die Katharsis, d. h. die Reinigung (Befreiung, Lösung) der Seele von eben diesen Gemüthsaffecten zu bewirken habe." Zwischen dem griechischen Sprachgebrauche im Allgemeinen und dem aristotelischen insbesondere hinsichtlich der Bedeutung des Wortes κάθαρσις glaubt er keinen Unterschied machen zu dürfen; es bedeutet „Befreiung, Erleichterung, Ablösung dessen, was als eine Verunreinigung (als Schmutz in leiblicher, als Sünde in geistiger Beziehung) oder als eine Bürde, eine Unbequemlichkeit, eine Spannung (wiederum des Leibes wie der Seele) empfunden werde." Dass nur die παθήματα des Mitleids und der Furcht es seien, „von denen nach Aristoteles die Seele durch die tragische Darstellung schliesslich befreit werden solle," scheint ihm durch Bernays, Spengel u. A. „gegenwärtig ausser allem Zweifel gesetzt." Ulrici ist in Betreff der Resultate der Forschungen, wie sie bis zum J. 1863 vorlagen, nicht genug orientirt. — Er sieht in der Forderung, dass die Tragödie eine ihr eigenthümliche Lust bewirken und doch Mitleid und Furcht erregen solle, also Unlustempfindungen, einen scheinbaren Widerspruch, den er durch psychologische Reflexionen zu lösen sucht. Der Held der Tragödie ist ein ἄνθρωπος σπουδαῖος, der unsere Liebe und Achtung gewinnt und darum in Gefahren, bei drohendem Verderben und Tod unsere Theilnahme in der Form von Mitleid und Furcht; das hohe Wohlgefallen an ihm ist eine hohe und reine Lustempfindung, die jene Empfindungen der Unlust schon begleitet. Aber diese verursachen doch eine Spannung der Seele, bei welcher, wenn sie bliebe, am Ende die Unlust siegen würde. Daher die Katharsis nothwendig. Und wodurch tritt sie ein? „Offenbar wiederum nur durch den Verlauf der dargestellten πρᾶξις σπου-

---

[1]) „Noch ein Wort über die Bedeutung der tragischen Katharsis bei Aristoteles." Fichte's Zeitschr. Bd. 43. (1863). S. 181—184.

[2]) Er leidet also auch an dem Missverständnisse des Wortes περαίνειν.

δαία selbst, dadurch nämlich, dass wir sehen, wie der Held entweder aus dem tragischen Pathos, dem er verfallen, grösser, edler, reiner hervorgeht, wie er seine Kräfte entwickelt und stärkt, seine Seele läutert und hebt, oder wie er die Schläge des Schicksals mit männlicher Standhaftigkeit erträgt und noch im Unterliegen die Freiheit, die Willenskraft und Seelengrösse bethätigt, die seinen Fall in einen Sieg verwandelt. Damit verwandelt sich unser Mitleid und unsere Besorgniss [Furcht] für ihn in Wohlgefallen, Bewunderung und Genugthuung; wir beruhigen uns über sein Schicksal; wir werden befriedigt und erhoben durch die Art, wie er es trägt; die Spannung unserer Seele löst sich, wir werden von den Affecten des Mitleids und der Furcht befreit. Aber nicht in äusserlicher Weise, sondern von innen heraus: Furcht und Mitleid lösen sich selbst in Genugthuung und Befriedigung auf, sie gehen von selbst in diese Gefühle über, denn es ist dieselbe Theilnahme für den Helden, welche früher die Form des Mitleids und der Furcht trug und jetzt allmälig die Form der Genugthuung und Befriedigung (resp. einer wohlthuenden Wehmuth) annimmt." So wäre also die mit der Katharsis unmittelbar verbundene Lust, die ἡδονή, eine „wohlthuende Wehmuth“ [1]).

Ohne Bedeutung für die Katharsis-Frage sind die dem J. 1863 angehörigen Arbeiten von Brachvogel („Theatralische Studien,“ S. VII. f.) und von G. Freytag („die Technik des Dramas,“ S. 76 bis 78), welcher letztere in den Worten: „Das freie Wohlgefühl nach grossen Aufregungen ist genau das, was bei dem modernen Drama der Katharsis des Aristoteles entspricht“ (S. 78), eine sehr ungenaue Vorstellung von der aristotelischen Katharsis bekundet, worauf schon Döring (S. 504) hingewiesen [2]).

J. G. Rothmann [3]) thut, als wäre zu der Lösung der Frage noch nichts geschehen, indem er erklärt, sie sei „noch immer als eine offene anzusehen,“ und er lässt sie selbst auf jeden Fall offen. D. F. Rothe [4]) ist auch nicht klar und führt die Untersuchung in

---

[1]) Diese eigenthümliche Ansicht von der aristotelischen Katharsis ist ausreichend kritisirt von Susemihl, „Aristoteles über die Dichtkunst,“ Einleitung S. 40—43.

[2]) μίμησις übersetzt Freitag durch „künstlerische Umbildung“ (S. 76). Die πρᾶξις σπουδαία ist nicht umzubilden.

[3]) Beiträge zur Einführung in das Verständniss der griechischen Tragödie. Leipzig 1863.

[4]) De Sophoclis Trachiniarum argumento commentatio. Eisleben, 1862.

keinem Punkte über Stahr hinaus. Torstrick [1]) tritt unbedingt für die unveränderte Bernays'sche Auffassung ein und sucht ihr noch neue Stützen zu geben.

Im Philologus [2]) hat dann aber ferner eine bedeutende Arbeit geliefert A. Döring, der mit vielem Geschick bei übersichtlicher Darstellung der einschlägigen Literatur in einer Vollständigkeit bis zur Angabe der Schriften, in welchen man eine Behandlung der aristotelischen Katharsis vermuthen könnte aber nicht findet, die bisherigen Leistungen darlegt und sichtet, um das zuverlässige Resultat zu gewinnen und dieses dann auch hermeneutisch noch klarer und sicherer zu stellen. Er ist vor Allem überzeugt, dass Aristoteles durch seine Definition der Tragödie „in streng wissenschaftlicher Form die constituirenden Merkmale der griechischen Tragödie, die generellen sowohl, die ihr einerseits mit dem Epos, andererseits mit der Comödie gemeinschaftlich sind, als auch die specifischen, habe zusammenfassen wollen" (S. 505).

Zwei leitenden Gedanken folgt Döring in seinen Untersuchungen; der eine ist dieser: nur um die griechische Tragödie handelt es sich bei Aristoteles; und der andere sagt: in der Poetik des Philosophen ist nicht der ethische sondern der ästhetische Standpunkt massgebend. Demnach wird πρᾶξις σπουδαία als ästhetischer Terminus aufgefasst (S. 505 — 506) und σπουδαῖος durch „erhaben" übersetzt; andererseits Mitleid und Furcht, über welche Begriffe Bernays „undeutlich und verschwommen" rede, in ihrer selbstsüchtigen Natur nach aristotelischer Lehre aufgezeigt (S. 507) und mit Unterscheidung von den christlichen Begriffen aus der Rhetorik zunächst die Furcht (S. 509) und dann das Mitleid (S. 509—511) erklärt. Dem aristotelischen Mitleid entspreche nicht Mitfreude, eher noch der Neid. Beider Affecte gemeinsame Wurzel sei die instinctive Besorgniss des Menschen vor Schicksalsschlägen (S. 512). Die tragische Furcht sei aber verschieden von der eigentlichen. „Die eigentliche Furcht gründe sich auf die Gewissheit oder der Gewissheit nahe Vermuthung, dass uns oder die unsrigen demnächst ein bestimmtes Unglück betreffen werde. Die von der Tragödie erregte Furcht sei nur das trübe Gefühl von der allgemeinen Möglichkeit des Unglücks und der ungeschützten Lage unseres Glücksstandes."

[1]) Im Philologus, XIX. Bd. S. 541 f.
[2]) XXI. Bd. vom Jahre 1864. S. 496—534.

Dies trübe Gefühl, das sich allerdings zum πάθος steigern könne durch die Tragödie, habe mit dem ἔλεος (Mitleid) dieselbe Wurzel (S. 512—513). — Der Bernays'schen Unterscheidung zwischen πάθημα und πάθος häuft er Schwierigkeiten, die zeigen, dass er nicht geneigt ist, dieselbe anzunehmen (S. 514—516).

Nachdem er noch bemerkt, dass der Gegensatz zwischen Aristoteles und Platon kein diametraler zu sein brauche, geht er zur Vermittlung eines allseitigen Verständnisses der Katharsis auf die Betrachtung des ganzen Abschnittes der Politik über die Musik im Zusammenhange (cap. 5—7) ein, wobei er nicht ausser Acht gelassen haben will, dass Aristoteles in diesem Werke nicht als Aesthetiker, sondern vom Standpunkte des Socialphilosophen und speciell des philosophischen Pädagogen urtheile und deshalb die ethische Bedeutung der Musik hauptsächlich in's Auge fasse, jede andere Bedeutung aber nur nebensächlich (S. 517). Aus der näheren Untersuchung des fünften Capitels gewinnt er als Resultat, „dass die Musik wegen ihres Einflusses auf das τῆς ψυχῆς ἦθος ein wichtiges Bildungsmittel der Jugend sei, um so mehr, da sie der Natur und dem Bedürfnisse der Jugend entsprechend, ihren seelenbildenden Einfluss in süsser und angenehmer Weise übe" (S. 518). Hierauf wird die sittliche Wirkung der Kunst im Allgemeinen nach der Lehre des Aristoteles und nach der Natur der Kunst gegen „die Göthe-Bernays'sche Paradoxie, dass keine Kunst auf Moral wirken könne" constatirt und nachdrücklich festgestellt, aber eingeräumt, dass in der „Aesthetik das Sittliche nie als ihr Zweck aufgestellt werden dürfe. Aristoteles habe eben bei der Poesie ihre Bedeutung an sich und ihre Bedeutung als socialer Factor getrennt und darin liege sein unsterbliches Verdienst um die Kunst;" er sei der Schöpfer einer selbstständigen Kunstlehre, habe die Gebiete der Ethik und der Kunst geschieden (S. 519—520).

Aus der Art der Erwähnung der Katharsis im 7. Cap. zieht Döring zwei richtige Folgerungen, 1. dass Katharsis ein der Erklärung bedürftiger, „also neueingeführter Terminus" sei, und 2. dass „eine einfache und kurze Erklärung des Terminus" wirklich in der Stelle enthalten sein müsse. Die Einwendungen Spengel's und Zell's gegen die erste Folgerung sucht er zu widerlegen (S. 522 bis 523). Er findet die einfache und kurze Erklärung in den Worten ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως. Die Katharsis sei hier „die in den metaphorischen Terminus übergehende Metapher,"

Das καί sei epexegetisch zu fassen und die Uebersetzung müsse lauten: „gleichsam eine ärztliche Kur, näher eine Katharsis erfahrend.“ Katharsis werde hierdurch als eine species der ἰατρεία bezeichnet (S. 523—524).

Eine genauere Einsicht in die Bedeutung der musikalischen Katharsis glaubt er daher durch Vergleichung mit der medicinischen zu gewinnen. Den Begriff dieser entwickelt er nach der Lehre des Hippokrates, an den Aristoteles allein habe denken können. Die hippokratische Theorie von der Entstehung der Krankheiten aus Anhäufung schädlicher Flüssigkeiten gab für die Heilmethode drei Stadien einer Krankheit: die Rohigkeit (des Krankheitsstoffes), die Kochung (Zubereitung oder Reifmachung desselben) und die Krisis (Ausscheidung = Katharsis). Die Tendenz zur Kochung und Krisis habe nach Hippokrates die Natur in sich; das Heilverfahren habe nur Nachhülfe zur völligen Reifmachung und zur Ausscheidung zu leisten (S. 524—526). Auch beim Enthusiasmus indicire die Natur ein Heilverfahren, welches zunächst Oel in's Feuer giesse; die krankhafte Erregung werde vermehrt, zur Culmination geführt, und so werde das πάθος durch die immer heftigeren Aeusserungen gewissermassen aus der Seele herausgesetzt, jedenfalls aber seiner beunruhigenden Kraft und Wirkung beraubt.

„Auch in dem Ausdrucke κάθαρσις τῶν παθημάτων könne, da der Krankheitsstoff ausdrücklich zum Object gemacht werde, nur die Bedeutung „Ausscheidung“ zu Grunde gelegt werden; welcher Ausdruck überdies der Metapher genauer entspreche, und auch an sich deutlicher sei, als der Bernays'sche Ausdruck „Entladung“ (S. 526). Bis hieher sei indessen der Begriff Katharsis nur im engsten Sinne und in völlig zutreffender Vergleichung mit der leiblichen ἰατρεία in Betracht gezogen als „Quasi-Krankenheilung.“ Aber Aristoteles erweiterte das Gebiet der Katharsis in's Allgemeingültige und Allgemeinmenschliche. Die Affecte des Mitleids und der Furcht, wie der Enthusiasmus, lehre der Philosoph nämlich, seien nicht blos in den krankhaft davon afficirten Seelen sondern in allen Seelen in mehr oder minder starkem Grade vorhanden, und deshalb könne auch allen Menschen eine Art von Katharsis zu Theil werden und zwar verbunden mit einer lustvollen Erleichterung und mit einem unschädlichen Vergnügen (S. 527—528). Das „unschuldige Vergnügen“ werde der musikalischen, „die lustvolle Erleichterung“ der tragischen Katharsis zugeschrieben, so dass bei beiden die Schlusswir-

kung eine hedonische sei. In der lustvollen Erleichterung, — in dem abgeschwächten Sinne, in welchem sie Allen zu Theil werde, — sei die eigenthümliche Freude, welche die Tragödie gewähre, der tragische Kunstgenuss, beschrieben. Auf diese Weise gelangt Döring zu folgendem Hauptergebniss seiner Untersuchung: „Das Geheimniss des tragischen Kunstgenusses liegt nach Aristoteles darin, dass wenn es dem tragischen Dichter gelingt, den Zuschauer zu fesseln und Mitleid, resp. Furcht bei ihm zu erregen, auch bei dem relativ geistig Gesunden, wenn auch in minder acuter Form als bei dem krankhaft Gereizten, durch diese heftigen und mit λύπη (Unlust) begleiteten Erschütterungen seines Innern schliesslich einfach durch das Sichaustoben der beiden πάθη ein Zustand des Behagens herbeigeführt wird, der dem Erleichterungsgefühl des Körpers nach Ausscheidung eines krankhaften Stoffes analog ist." Von diesem Ausgangspunkte der Wirkung des tragisch Schönen im Subject finde Aristoteles in der Poetik mit der grössten Sicherheit seine objectiven Bestimmungen über tragische Fabel und tragische Charaktere. „Seine Meinung mehr objectiv und modern ausgedrückt, würde lauten: das tragisch Schöne ist dasjenige, was in dem Menschen die vorhandene Mitleids- und Furcht-Fähigkeit sollicitirt und zu einer mit Lust verbundenen Entladung führt" (S. 529—530). Döring wünscht, die moderne Aesthetik möge sich des Resultats bemächtigen, und schliesst seine lehrreiche Abhandlung mit dem Satze: „dass die Tragödie auch sittlich wirken muss, folgt daraus, dass in ihr sittlich bestimmte Gesinnungen und Handlungen, sittlich bestimmte Charaktere und ein sittliches Endurtheil enthalten ist (sind); aber die dadurch erzielte Wirkung auf das sittliche Gefühl ist nicht die vom Dichter als Dichter bezweckte (als Patriot und Volksbildner mag er sich auch eine sittliche Hebung seines Volkes zum Ziele setzen), sondern sie fliesst von selbst aus seiner Stellung auf den Höhen der Menschheit, der nationalen und Weltbildung, vermöge deren er begeisterter Lehrer und Erzieher seines Volkes und der Menschheit ist" (S. 530—531).

Trotz der Bernays'schen Erklärung, aus seinem „Verständnisse von Katharsis erwachse der gewiss nicht gering anzuschlagende Gewinn, dass die kathartische Wirkung der griechischen und jeder wahren Tragödie nicht länger mittelst Analysen der einzelnen Dramen brauche nachgewiesen zu werden" (S. 171), hat Paul Graf Yorck von Wartenburg etwas Derartiges noch im J. 1866 unternommen, und

zwar in der Schrift: „Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles“ [1]). Freilich hatte ihm auch die k. preussische Ober-Examinations-Commission für die Prüfung zu den höheren Verwaltungsämtern die Aufgabe gestellt: „an einer Sophokleischen Tragödie zu entwickeln, wie sie geeignet sei, nach Aristoteles kathartisch zu wirken,“ d. h. einen Massstab anzulegen, der, als Sophokles seine Kunstwerke schuf, noch nicht existirte, und von dessen Beschaffenheit die Ober-Examinations-Commission wohl selbst keine unangreifbare Definition geben konnte.

Die kleinere Hälfte der Yorck'schen Arbeit handelt von der aristotelischen Katharsis. In einer Uebersicht eines kleinen Theiles der Erklärungsversuche Seitens der Gelehrten bekennt der Verfasser sich selbst zu der Bernays'schen Auffassung, indem er in Bezug auf dieselbe schreibt: „den Worten des Aristoteles wird keinerlei Zwang angethan, vielmehr schliesst die Interpretation sich ihnen eng an. Die Katharsis wird in dem Gebiete des Gefühles, wohin sie Aristoteles verlegt, gefunden und erst durch die Bernays'sche Erklärung wird der enge und nothwendige Zusammenhang der Katharsis mit der ἡδονή, deren seelisch-sinnliche Natur Bernays in unübertrefflicher Weise enthüllt, verständlich“ (S. 14—15). Doch hält er sie für unvollständig, da sie nur einen in sich bedeutungslosen Effect auf die Zuschauer als Offenbarung des Wesens der griechischen Tragödie herausstelle. „Denn in sich bedeutungslos ist nach der Bernays'schen Darstellung die kathartische Wirkung; und hiermit ist, da die Katharsis das Wesen der Tragödie selbst in seiner naturgemässen Aeusserung ist, der Tragödie der Charakter innerer Zufälligkeit gegeben, welcher Annahme schon der unmittelbare Eindruck der tragischen Meisterwerke widerspricht“ [2]) (S. 16). Desshalb constatirt er nun doch schliesslich „die Strittigkeit des Begriffs Katharsis“ (S. 17), und so zieht er es vor, die Katharsis selbst in einem Sophokleischen Stücke aufzusuchen und dadurch die Erkenntniss des Wesens der antiken Tragödie unmittelbar zu gewinnen, um diese dann, — als ein über die Sphäre subjectiver Gewissheit zu objectiver Gültigkeit erhobenes Resultat, — auf das Schlussglied der aristotelischen Definition zurückzubeziehen (S. 17—18). Er kehrt also das ihm von der

---

[1]) Berlin, Verlag von Wilh. Hertz (Besser'sche Buchhandlung).

[2]) Als ob es irgend feststände, dass die Lehre des Aristoteles und das Wesen der tragischen Meisterwerke identisch seien oder einander decken müssten!

Ober-Examinations-Commission gestellte Thema geradezu um. Wenn nun hier, indem man zugesteht, das Verständniss der aristotelischen Katharsislehre nicht mit Sicherheit zu besitzen, es dennoch als selbstverständlich angenommen wird, dass diese Lehre, die man also nicht kennt, dem Wesen der antiken Tragödie genau entspreche, so ist das eine bedenkliche Unterstellung, worin sich der Auctoritätsglaube in einer Intensivität und Kraft offenbart, wie sie uns mangelt. Ferner aber kann auch das Verständniss eines Sophokleischen Stückes nur durch subjective Thätigkeit, welche hier eben so sehr dem Irrthume unterworfen ist, wie in der Auffassung der aristotelischen Definition, erreicht werden, und der daraus resultirenden Erkenntniss des Wesens der antiken Tragödie eine „objective Gültigkeit" beizumessen, dazu ist wiederum nur der auf „subjective Gewissheit" sich stützende Glaube an die eigene Auctorität im Stande.

Der Verfasser hält indessen auch nicht Wort. Eh' er ein Sophokleisches Stück berührt, um unmittelbar zu den Füssen der tragischen Muse als Schüler zu sitzen, findet er durch allgemeine Reflexionen über das Gottesbewusstsein und Selbstbewusstsein der griechischen Menschheit, über den Conflict beider und über den Dionysoscultus, fern von jeder hermeneutischen oder historisch-kritischen Methode, das Wesen der griechischen Tragödie und das Wesen der Katharsis in Uebereinstimmung mit der aristotelischen Lehre nach Bernays'scher Auffassung (S. 20—24). Der Bacchusdienst nämlich versetzt in Ekstase; Ekstase ist aber „ein sich Verlieren an die Herrschaft der Mächte der Natur." „Die Kräfte der Natur wogen, nachdem das Band des Selbstbewusstseins gelöst ist, ungehindert in ihr (in der Seele) auf und nieder." „Die Ekstase ist die höhere Einheit des Schmerzes und der Lust." Und hierin besteht „das Wesen der bacchischen Katharsis," aber auch das der tragischen. Denn die Tragödie „ist nichts geringeres als der verklärte Bacchusdienst, eine höhere Potenz des Dionysoscultus." Aber „die tragische Ekstase tödtet das Bewusstsein nicht durchaus, sondern schläfert es nur gleichsam ein; und daher ist die sie begleitende Lust nicht der empfindungslose Taumel des bacchischen Orgiasmus, sondern dadurch, dass das Bewusstsein, wenn auch als verschwindendes Moment, festgehalten wird, entsteht der durch die Oscillation der Seele, zwischen den Polen des sich Behaltens und sich Verlierens hervorgerufene Wonneschauer, unter welchem die Hingabe des Individuums an die Allnatur sich vollzieht. Die grie-

chische Tragödie wirkt dem zum Tode müden Bewusstsein sorglosen Schlaf, aus welchem der Mensch neu gestärkt erwacht zu den Leiden und Mühen des Tages. Eine solche ist die menschheitliche Bedeutung und geschichtliche Nothwendigkeit der Tragödie, welche, wie der Dionysoscult, dessen höchste Form, gleichsam Blüthe, sie ist, nicht nur von einzelnen Leiden Einzelne befreit, sondern durch Bereitung seligen Selbstvergessens die Menschheit, nicht sie opfernd, sondern erhaltend, von den göttlichen Leiden ihres Bewusstseins zeitweilig erlöst. Diese tiefe, beseligende Wirkung ist es, welche in den aristotelischen Worten, dass die Tragödie „Reinigung" von Mitleid und Furcht durch Erregung dieser Affectionen bewirke, ausgesprochen ist. Die von dem geistreichen Bernays gefundene pathologische Deutung in diesem umfassenden, über das Bereich der Einzelheit und Zufälligkeit erhobenen Sinne ist die Lösung des Räthsels von der Katharsis" (S. 23—24). Zu dieser Lösung des Räthsels wird wohl Niemand mehr den Kopf schütteln als Bernays. Weder dafür, dass die griechische Tragödie überhaupt eine solche Wirkung gehabt oder gehabt haben könne, noch dafür, dass Aristoteles mit seiner Katharsis eine solche Wirkung habe bezeichnen wollen, ist auch nur ein Schatten von Beweis zu finden. Es ist daher klug, hinzuzufügen: „Die Katharsis ist also, wie auch die Worte des Aristoteles es besagen, ein Vorgang in dem Gefühlsleben und in Folge dessen der Möglichkeit einer directen Demonstration an einem einzelnen tragischen Werke der Griechen entzogen" (S. 24). Der Verfasser will sich also darauf beschränken, die Bedingungen für eine solche Katharsis aufzuzeigen. Der gewöhnliche Weg der Wissenschaft führt aber zunächst zu der Erscheinung, zu der Wirkung, zu der Thatsache, und dann erst zu ihren Bedingungen und Ursachen; die Bedingungen für Etwas, das wissenschaftlich nicht erwiesen ist als vorhanden, aufzuzeigen, ist der historisch-kritischen Wissenschaft fremd. Es ist allerdings leicht, durch dialektisches Spiel mit unerwiesenen Voraussetzungen „in dem ekstatischen Selbstvergessen die zum Höchsten gesteigerten Affecte untergehen zu lassen" (S. 24) und rethorisch zu insinuiren, dass „das erschütterte Selbstbewusstsein in süsse Wehmuth sich verlieren müsse" (S. 28), oder, dass „alles Leid eines disharmonischen Bewusstseins in dem harmonischen Gefühle der Wehmuth untergehe" (S. 29), oder „der leidvolle Geist unter Schauern der Lust in das Allleben verfliesse" (S. 34): aber ein wissenschaftliches Resultat gewinnt man auf diese Weise nicht. Uebri-

gens darf es uns nicht Wunder nehmen, dass der Verfasser seine Polemik besonders scharf gegen Bernhardy, Brandis [1]) und Zeller (die ihm ja nach seinem Referate die Katharsis als „einen bestimmten Zustand der Intelligenz“ bezeichnen) richtet, da er die Katharsis in dem momentanen Untergange der Intelligenz im Wege des Gefühls, im Einschlafen des Bewusstseins sieht, welche Art von Ekstase er freilich auch „durch Erregung von Freude,“ und also nicht durch Mitleid und Furcht allein, herbeiführen lassen kann (S. 30). — Und warum soll denn auch „das Schlaflied für den seiner selbst müden Menschengeist“ (S. 32) — die Tragödie nämlich — nicht neben den traurigen Weisen auch einmal eine fröhliche haben?

Unsere Hoffnung, in dem zweiten Bande der fleissigen „Aristotelischen Forschungen von Gustav Teichmüller“ eine lehrreiche Abhandlung über die Katharsis zu finden, wie eine solche auch in der Absicht des Verfassers gelegen, hat sich leider nicht erfüllt, da „buchhändlerische Rücksichten“ ihn nöthigten, „die Theorie der einzelnen Künste und vor Allem der Dichtkunst einem dritten Bande vorzubehalten“ [2]). Doch glaubt er, dass auch schon im zweiten Bande seine „exacteren Begriffsbestimmungen sich als kräftig genug erweisen, um die Auffassung der Katharsis in engere und gewissere Bahnen zu drängen“ [3]) und er verweist dabei auf S. 135 ff. und S. 207. An ersterer Stelle polemisirt er scharf gegen Bernays wie gegen Lessing, welche beide die Tragödie zum „Instrument“ für fremde Zwecke machten und der Dichtkunst die Freiheit nähmen, so dass sie aus einer schönen und freien Kunst zu einer nützlichen werde (S. 137). Die wichtigste ist die zweite Stelle S. 207—208. Nachdem der Verfasser erklärt: „Ich halte es daher als ausgemacht, dass Aristoteles den Zweck der Kunst in ihre Wirkung gesetzt und in der Wirkung den Gegenstand selbst, soweit er erkannt wird, von dem Vergnügen und den Gefühlen unterschieden habe,“ zieht er hieraus ein „Corollar für die Erklärer der Katharsis.“ Es lautet:

„Vorläufig können wir aber gleich eine richtige Folgerung ziehen, dass nämlich alle die geistreichen Ausleger des Aristoteles, welche den Zweck und die Wirkung der Tragödie in die Reinigung von Furcht und Mitleid, oder in das tragische Vergnügen, oder in

---

[1]) Das letzte Wort von Brandis (1862) kennt er nicht.
[2]) II. Vorrede, VIII—IX.
[3]) Vorrede, IX.

die Katharsis unter irgend welcher Bedeutung setzen, damit zugleich nur die subjective Seite des Zweckes berücksichtigen. Wie wenig von aristotelischer Sinnesart in solcher Auffassung liegt, wird der am besten erkennen, der sich daran erinnert, dass das Vergnügen irgendwelcher Art immer nur ein Hinzukommendes ist zu dem eigentlichen objectiven Zweck, und dass es nach Aristoteles nie mit Uebergehung der wesentlichen Thätigkeiten zum Zwecke gemacht werden darf, wenn nicht Einsicht und Werk dabei verderben soll. Doch über diese Fragen muss bei Gelegenheit der Katharsis gründlich gehandelt werden: die Lust ist ja, kann man sagen, an Wichtigkeit der zweite Begriff im ganzen System des Aristoteles."

Selbst vor dem Erscheinen der ausführlichen Abhandlung über die Katharsis kann die Kritik in Betreff vorstehender Aeusserungen entscheidend sein. Sie soll an geeigneter Stelle nicht fehlen. Doch können wir auch hier schon ein Bedenken nicht unterdrücken, nämlich dieses, dass die Erkenntniss des Gegenstandes selbst in der Wirkung ebenso sehr subjectiv ist als die daran sich entzündenden Gefühle.

§. 3.

Resultat. Begriff der tragischen Katharsis.

Jacob Bernays hat unbestreitbar dargethan, dass nach Aristoteles die von der Tragödie zu bewirkende Katharsis sich nur auf die Affecte des Mitleids und der Furcht beziehe und auf keine andere mehr [1]). Er that dies, indem er auf die dem Kundigen freilich allseitig feststehende Bedeutung des Pronomens τοιοῦτος mit dem Artikel (ὁ τοιοῦτος), wie sie constant bei allen griechischen Schriftstellern und so überaus häufig bei Aristoteles selbst zu beobachten ist, hinwies. Der sorgfältigen Beweisführung im Texte (Grundzüge etc., S. 152) fügte er noch eine lange Note mit Belegen für den Sprachgebrauch bei (S. 196—197). Ein solcher Hinweis schien ihm nöthig geworden wegen der Verbreitung eines aus Mangel an Kenntniss des Griechischen eingebürgerten Missverständnisses in den ästhe-

[1]) Wenn Ed. Munk (Gesch. der griechischen Poesie, 2. umgearb. Ausgabe — 1863 — I. Thl. S. 152) die betreffenden Worte der arist. Definition noch übersetzt: „dieser und ähnlicher Gemüthsbewegungen" und auch ein Anderer für diese Auffassung sich findet, so kann uns das nicht beirren, da sie keine Gründe dafür vorzubringen vermögen.

tischen Schulen, — welches Missverständniss, wie wir hier noch bemerken möchten, sich eingeschlichen hatte, obgleich die richtige Uebersetzung bei Tyrwhitt, Castelvetro, Gräfenhan, Weise und Andern zu finden war. In den meisten und in den bedeutendsten Streitschriften über die Katharsis ist daher auch seit dem Erscheinen der Bernays'schen Abhandlung die Untersuchung direct wenigstens nur in Beziehung auf Mitleid und Furcht geführt worden.

Nicht minder klar ist es im Verlaufe des Streites allen Besonnenen zum Bewusstsein gekommen, dass es in der Definition der Tragödie bei Aristoteles einzig und allein um die Wirkung der griechischen Tragödie sich handelt. Dass der Philosoph durch seine Definition „in streng wissenschaftlicher Form die constituirenden Merkmale der griechischen Tragödie" habe zusammenfassen wollen. ist einzuräumen, — mehr aber nicht. An das objectiv gültige Wesen der Tragödie, an ihre Bedeutung für das ganze Menschengeschlecht in allen seinen Völkern, Stämmen und Gliedern hat er nicht gedacht und — nicht denken können, weil das kosmopolitische Auge sich ihm nicht erschlossen hatte. Allgemein Menschliches findet sich wohl in seiner Poetik, aber es ist nur so viel als die Idee der Menschheit sich innerhalb der Schranken des hellenischen Volkes und Geistes verwirklichte und in's Bewusstsein trat; darüber hinausblickte auch ein Aristoteles nur ahnungsweise, nicht aber in der Sonnenklarheit wissenschaftlicher Evidenz. Wie fest er in die Grenzen seines Nationalgeistes gebannt war, — der aber, wie gesagt, Allgemein-Menschliches enthielt, — zeigt er auf das Deutlichste durch seine Lehre von der Sklaverei. Ein „Eindruck," welchen Aristoteles' Poetik auf Wilhelm von Humboldt machte, kann uns — bei allem Respect vor diesem grossen Gelehrten — nicht bestimmen, hierin anders zu denken [1]). Humboldt's Aeusserungen, es sei in der Poetik „ein gar sonderbares Gemisch von Individualitäten vereinigt," und er finde „den Stagiriten gleichsam ungriechisch," „sein reiner philosophischer Charakter scheine ihm nicht griechisch," aber „in gewissen Zufälligkeiten sei er so ganz Grieche und Athenienser, klebe er so an grie-

[1]) Vgl. J. Bernays, Die Dialoge des Aristoteles in ihrem Verhältniss zu seinen übrigen Werken. Berlin 1863. Verlag v. W. Hertz. S. 134—135. Vahlen (Von der Rangfolge d. Th. d. Trag. S. 181 N. 55) nennt Bernays' Neigung, den Aristoteles von allen Schranken nationaler Anschauung möglichst frei zu erklären, „ein Vorurtheil." Jedenfalls dürfte der Versuch, in Aristoteles Nichthellenisches nachzuweisen, kaum jemals gelingen.

chischer Sitte und Geschmack, dass es einen für diesen Kopf wundere," — sind doch nur unerwiesene Sätze, subjective Urtheile, die mehr auf Gefühle sich stützen als auf positiv gewonnene Einsicht und Kritik. Wenn Aristoteles eine „universale geistige Herrschaft über die ferne Nachwelt" übte, so hat dies wohl nicht darin seinen Grund, dass der Stagirite nur ein „Halbgrieche" war [1], sondern darin, dass er das Allgemein-Menschliche der griechischen Geistescultur durch sein persönliches (aber immer doch individuell-hellenisches) Talent eben in seiner Allgemeinheit sicher zu erfassen und zu systematisiren verstand. Wenn wir noch gar behaupten, in der Poetik des Aristoteles finde sich kein einziger nichthellenischer oder dem hellenischen Geiste fremder Gedanke: wer wird uns widerlegen? Doch, man missverstehe dies nicht! Das Meiste von dem Inhalte der Poetik war vor Aristoteles bereits gedacht, wie besonders Platon's Schriften beweisen; aber Vieles davon entwickelt er erst klar; er fasst es tiefer, feiner, wissenschaftlicher, gestaltet aus dem mannigfaltigen Einzelnen die Theorie, durch welche wiederum das Einzelne in allseitiger und hellerer Beleuchtung erscheint. Einiges mag er wohl zuerst aussprechen, aber die grossen griechischen tragischen Dichter hatten es bereits im Kunstwerke ausgeprägt; an diesem lernte er es, und was er so vom griechischen Geiste gelernt, das lehrte er; wo er darüber hinausgieng in seiner Theorie, war er vielleicht gerade im Irrthume.

Ist nun aber in der aristotelischen Definition von der Tragödie nichts zu suchen, als was der griechischen Tragödie wesentlich und eigenthümlich ist, und kann Aristoteles, selbst wenn er in der Angabe der Wirkung irren sollte, an keine andere Wirkung gedacht haben, als an die des griechischen Kunstwerkes, so folgt, wie leicht einzusehen, nothwendig, dass alle die an sich oft schönen und geistreichen Reflexionen über Tragödie aus dem christlichen oder aus dem irgendwie kosmopolitischen Bewusstsein heraus, wie wir dieselben in der ausgebreiteten Literatur über die Poetik des Stagiriten so häufig finden, die richtige Erklärung der Katharsis nicht nur nicht fördern sondern sogar erschweren und hindern. Unweigerlich muss aber ferner zugestanden werden, dass der Philosoph selbst in der Auffassung der griechischen Tragödie, in dem Verständnisse des Geistes seines eigenen Volkes irren konnte; das ist der Grund,

---

[1]) Bernays, a. a. O. S. 2.

warum nur diejenige Katharsis-Erklärung auf Richtigkeit vollen Anspruch erheben kann, welche *direct aus den aristotelischen Schriften selbst* sich herleitet. Viele Verwirrung in der Auffassung kommt eben daher, dass die Gelehrten, welche sich mit der Katharsis-Frage beschäftigen, voraussetzen, die aristotelische Theorie von der Tragödie, insbesondere die Definition, decke sich vollständig mit dem Wesen der tragischen Schöpfungen des Aeschylos, Sophokles und Euripides, — ein Auctoritätsglaube in der Wissenschaft, ein folgenschwerer Irrthum!

Wie die Ermittelung des Begriffes der Katharsis, so darf auch die Bedeutung von Mitleid (ἔλεος) und Furcht (φόβος) *nur bei Aristoteles selbst* gesucht werden.

In Betreff der *Katharsis* im Allgemeinen steht fest, dass dieser Ausdruck im aristotelischen Sprachgebrauche *als ästhetischer Terminus* angewendet einen eigenthümlichen Inhalt hat, den die Kenntniss des griechischen Sprachgebrauchs überhaupt noch nicht zu umfassen braucht; denn Aristoteles hält in der Politik (VIII, 7) das Wort an sich nicht für verständlich in seinem Sinne und findet es nothwendig, zu erklären, was er darunter in seiner Kunstsprache verstehe. „Was wir Katharsis nennen, werden wir jetzt nur im Allgemeinen sagen, aber wir werden in den Büchern über die Poetik darauf zurückkommen und uns dann *deutlicher* darüber aussprechen.“ Das ist wohl klar. Wenn dennoch von mancher Seite hiergegen Widerspruch erhoben worden ist, so kann nur Missverständniss der Tragweite des festgestellten Satzes als Veranlassung angenommen werden. Der Satz: „Katharsis ist ein erst von Aristoteles geprägter ästhetischer *Terminus*“ kann aber nicht bedeuten wollen, das Wort habe erst von dem Philosophen seine bestimmte äussere Form erhalten als eine der Sprache abgerungene neue Prägung, wofür man allerdings gewöhnlich den Ausdruck „Prägen“ anwendet; — er besagt ferner auch nicht, dass Katharsis bis auf Aristoteles nur im eigentlichen Sinne in Gebrauch gewesen, er lässt vielmehr Raum für vorherigen *metaphorischen* Gebrauch jeder Art, selbst für *terminologische* Anwendung auf nicht ästhetischem Gebiete, sei es in der Lustration, in der Ethik oder in der Dialektik; was er aussagen soll, ist nur dieses: Aristoteles hat den durch vielfache metaphorische Anwendung in seiner Bedeutung sehr dehnbaren Ausdruck zu einer ganz bestimmten *technischen Bezeichnung* erwählt und war desshalb zu erklären genöthigt, dass er einen genau be-

grenzten Begriff damit verbinde, einen ästhetischen Begriff, den er in seiner Kunsttheorie terminologisch verwende. Das hat vor ihm Keiner gethan. Aber zu wissen, dass Aristoteles κάθαρσις durch einen specifischen und genau begrenzten Inhalt sich zu einem Terminus seiner Kunstsprache gemacht, hat für den Ausleger und Erklärer der Poetik nur den negativen Werth, dass er vor dem Missgriffe geschützt wird, den wandelbaren und in gewisser Weise unbegrenzten Inhalt, welchen frühere Schriftsteller mit demselben Worte in metaphorischer Anwendung verbunden haben, auf den aristotelischen Sprachgebrauch zu übertragen.

Katharsis also ist bei Aristoteles ein wirklicher metaphorischer Terminus, d. h. der festbegrenzte Begriff ist constant, in der ganzen Kunsttheorie, wo er ihn anwendet, derselbe und namentlich ist die Katharsis, welche als Wirkung der Tragödie in der Definition ihre Stelle hat, ihrem Wesen nach identisch mit jener, welche in der Politik als Wirkung der Musik hervorgehoben wird.

Die tragische Katharsis ist keine andere wie die musikalische; wer das Wesen dieser erkannt hat, kennt das Wesen jener. Auch das ist ein Resultat der bisherigen Untersuchungen in den angeführten Streitschriften.

Die hier von selbst aufsteigende Frage, ob denn Aristoteles seinen neu geschaffenen ästhetischen Terminus, den er als der Erklärung bedürftig bezeichnet, in der That erklärt habe, ist ebenfalls in den erwähnten Streitschriften gelöst; die Antwort lautet: eine genauere Bestimmung des Begriffes mit eingehender, deutlicher Erläuterung hat er in der Poetik zwar gegeben, allein sie ist verloren; eine allgemeinere, doch das Wesen der Katharsis aussprechende Erklärung ist in der Politik, und zwar VIII., 7, uns erhalten.

Die Hermeneutik hat bei der Inhaltsermittlung der Stelle Polit. VIII., 5—7 ein positives Resultat gewonnen, zunächst sehr allgemeiner Art, nämlich dieses: Katharsis bezeichnet dem Aristoteles eine Wirkung der Kunst und zwar keine specifisch ethische, also eine wesentlich ästhetische Wirkung. Im Unterschiede und Gegensatze zu dem das Ethos bestimmenden Einflusse der Musik wird einer besonderen Musikart, von der es ausdrücklich heisst, dass sie nicht ethisch wirke, die Katharsis als Zweck respective Wirkung zugeschrieben. Die kathartisch wirkende Musik ist nach Aristoteles ungeeignet zur Anwendung für die Erziehung; an

die unmittelbare Erzielung einer moralischen Besserung ist also dabei nicht zu denken.

Wenn Bernays mit Bezug auf Polit. p. 1341 a 21 [1]) fragt: „Liegt nicht zugleich in diesem Satze ein jede Widerrede abschneidender Beweis dafür, dass dem Aristoteles das moralisch Bildende (ἠθικόν) etwas von der κάθαρσις scharf Geschiedenes ist?“ so kann die Antwort allgemein wohl nur in seinem Sinne ausfallen.

Ein Ergebniss der bisherigen Forschungen besteht in der gesicherten Erkenntniss, dass Katharsis als ästhetische Wirkung direct weder ein Einfluss auf den Willen noch auf die Intelligenz ist, vielmehr an das Gefühl sich wendet, das seelische Leben im Gemüthe berührt. Und es ist nach den bisherigen Ermittlungen ebenfalls unzweifelhaft, dass die Katharsis sich nicht durch unmittelbare Beruhigung der Affecte vollzieht, sondern im Gegentheil durch Erregung derselben.

Dies führt uns bis dicht heran an die Frage nach ihrem Objecte, deren Beantwortung aber durch das Verständniss des Begriffes Katharsis in formaler Hinsicht bedingt ist.

Aristoteles war nicht der Mann, einem Worte Gewalt anzuthun, um es gegen seine formale oder allgemeine Bedeutungsfähigkeit in den Gebrauch eines metaphorischen Terminus hineinzuzwingen. Die Metapher kann bei einem sprachkundigen und denkenden Schriftsteller, auch wenn sie terminologisch begrenzt und festgestellt wird, nur in der veränderten concreten Beziehung bestehen. Man mag z. B. dem Worte „Laufen“ eine concrete Beziehung und Anwendung geben, welche man will, — auf Thier und Mensch, oder auf das Wasser oder auf die Zeit: immer wird die allgemeine Bedeutung der raschen Bewegung, wenn auch noch so sehr relativ modificirt, bleiben müssen, und nie kann an ihre Stelle die des Stillstandes oder der Ruhe treten. Wir dürfen voraussetzen, dass auch das griechische Wort κάθαρσις von Aristoteles bei der materiellen Veränderung desselben in einem metaphorischen Terminus in seinem formalen Sinn nicht verletzt, in seiner allgemeinen Bedeutungsfähigkeit nicht überspannt worden ist bis zum Umschlagen in's Gegentheil. Daher ist es nicht gleichgültig, ob man bei der Frage nach dem Begriffe der aristotelischen Katharsis das Wort auch im

[1]) ἔτι δ᾽ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν, ὥστε πρὸς τοὺς τοιούτους αὐτῷ καιροὺς χρηστέον ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν.

Sinne des allgemeinen Sprachgebrauchs und damit seine Bedeutungsfähigkeit kenne oder nicht.

καθαρός, das Stammwort für *κάθαρσις* (wie für *καθαίρω*), ist in seiner ursprünglichen und eigentlichsten Bedeutung zunächst nur der Gegensatz von *ῥυπαρός*, und vindicirt einer Sache das Freisein von jeder sie befleckenden oder beschmutzenden Zuthat, von jeder durch Anwesenheit fremder Gegenstände bewirkten Entstellung ihrer eigenthümlichen Erscheinung, und demnächst auch die Unvermischtheit ihrer inneren Bestandtheile oder ihres Wesens mit Fremdartigem, wovon die ihre Idee erfüllende Darstellung ihrer Eigenthümlichkeit und zugleich ihr ungestörter Fortbestand abhängig ist.

Das deutsche Wort „rein" entspricht genau diesem Begriffe. Und *καθαρός* bewahrt in jeder Metapher seine allgemeine Bedeutung der Reinheit oder der äusseren Unbeflecktheit und inneren Unvermischtheit. Bei der metaphorischen Beziehung des Wortes auf das sittliche Leben, ist nicht zu übersehen, dass dieses in seiner Reinheit als das der Natur angemessene und ihr eigenthümliche aufgefasst wird und Alles, was diese Angemessenheit und Eigenthümlichkeit stört oder aufhebt, als der Natur und Bestimmung des Menschen fremdartig erscheint. Nicht anders verhält es sich bei der Anwendung auf das religiöse Gebiet, wo *καθαρός* auch zunächst die Verneinung dessen ist, was fremd und störend in den Beziehungen eines Menschen zu den Göttern ist.

κάθαρσις bedeutet die Herbeiführung, — oder da alle Dinge in ihrem Ursprunge als rein und unvermischt nach ihrer Idee gedacht werden müssen, die Wiederherstellung eines Gegenstandes in seiner reinen Erscheinung und unvermischten Natur. Diese Wiederherstellung kann mechanisch geschehen, wo das Fremdartige sich nur ganz äusserlich an die Erscheinung geheftet und angesetzt, oder durch einen Process, wo es mit den inneren Bestandtheilen vermischt ist.

Das Wort *κάθαρσις* ist auf das ethische und dialektische Gebiet vielfach bloss als Metapher angewendet worden, — ob als technische Bezeichnung vor Aristoteles, ist nicht bis zur Evidenz nachzuweisen [1]; — dagegen haben die Mysterien und die medicinischen Schulen dasselbe entschieden sich zu einem metaphorischen Terminus er-

---

[1]) Obgleich die platon. Stellen Phaedon 67 (22 Bkk.) und Soph. 230 (155—6) sehr dafür sprechen.

wählt, den wir hier wenigstens in Bezug auf letztere zu berücksichtigen haben. Da finden wir denn die formale Bedeutungsfähigkeit vollkommen geachtet, indem Katharsis constant jenes Heilverfahren bezeichnet, durch welches der menschliche Leib als Organismus von allem Fremdartigen oder ihm Fremdgewordenen, das sein Leben stört, befreit wird, so dass er die ihm eigenthümliche Lebensthätigkeit ungehindert wieder entfaltet und in Gesundheit harmonische Stimmung bewahrt. Auch in der medicinischen Terminologie entspricht von den ältesten Schulen bis auf die Neuzeit [1]) das Wort κάθαρσις genau unserm Worte „Reinigung.“ Der medicinische Terminus Katharsis ist von dem allgemeinen Begriffe dieses Wortes nur gesondert durch die constante Anwendung auf ein bestimmtes Object.

Hiernach scheinen Brandis und Zeller Recht zu haben, wenn sie die Ermittlung, ob Aristoteles bei der Wahl des Ausdrucks für seinen ästhetischen Terminus zunächst die medicinische oder die in den Mysterien gebräuchliche Bedeutung des Wortes im Sinn gehabt habe, für unwichtig erklären, da auch der religiöse Gebrauch die Entfernung des Entfremdenden zwischen den Menschen und den Göttern in dem Begriffe festhielt. Indessen diese Ermittelung trägt vielleicht doch zur grösseren Klarheit bei.

Bernays ist überzeugt, den Beweis geführt zu haben, dass dem Aristoteles die medicinische Bedeutung von Katharsis die Aehnlichkeit dargeboten, die ihn zur Bildung seines Terminus veranlasst. Leonhard Spengel und Karl Zell glauben den ersteren gründlich widerlegt zu haben, da sie doch nur dargethan haben, dass der religiöse Terminus Katharsis in formaler Hinsicht dem Philosophen zu seiner technischen ästhetischen Bezeichnung sich hätte geschickt erweisen können, nicht aber, dass derselbe ihm wirklich vorgeschwebt habe. Wenn wir daher einerseits keineswegs bestreiten, dass Katharsis ebenso entschieden auf dem religiösen Gebiete wie auf dem medicinischen ein technischer Ausdruck war, — wovon uns schon die Stellen bei Platon; Kratyl. 405 (48) und Sophist. 227 (149) überzeugen —, so dürfen wir andererseits die Entschei-

[1]) Für den heutigen medicinischen Sprachgebrauch mag man das „Terminologische Wörterbuch der medicinischen Wissenschaften“ von Siebenhaar (Leipzig, 1850) vergleichen, wo S. 103 Katharsis auch als „Reinigung“ erklärt wird, und zwar ebenfalls im Sinne einer Befreiung von überflüssigen oder fremdartigen Stoffen.

dung der Frage, welcher Gebrauch dem Aristoteles bei der Bildung seines ästhetischen Terminus vorgeschwebt habe, um so mehr, weil eben zwei Möglichkeiten vorliegen, nur in den eigenen Worten des Stagiriten suchen.

Hier kommen wir zurück auf das gesicherte Resultat der bisherigen Forschungen, wonach in der Politik des Aristoteles VIII., 1341 b 38 ff. eine Erklärung der Katharsis wirklich enthalten ist. Welches sind denn aber die erklärenden Worte? „Was wir *κάθαρσις* nennen, werden wir jetzt nur im Allgemeinen sagen;“ so lautet die Verheissung. Wo ist nun aber die Erfüllung? In Form einer Definition, in welcher wir sie nach dem Versprechen erwarten sollten [1]), fehlt sie; aber zweimal wird Katharsis zu Ausdrücken in Parallele gesetzt, die eine Erklärung im Allgemeinen uns vermitteln können. Das eine Mal heisst es von denjenigen, die zur enthusiastischen Aufregung einen Hang haben, dass wir sie, wenn sie in solchem Zustande durch heilige Lieder ihr Gemüth völlig mit Enthusiasmus berauschen [2]), zur Ruhe kommen sehen, und zwar als solche, die „gleichsam ärztliche Cur und Katharsis an sich erfahren haben [3]).“ Das „gleichsam“ charakterisirt sowohl den Ausdruck: „Katharsis,“ wie den andern: „ärztliche Cur“ (*ἰατρεία* =

[1]) Man vermisst die allgemeine Definition allerdings; denn Aristoteles verfährt öfter in dieser Weise, dass er eine für den augenblicklichen Zweck ausreichende Erklärung einer Sache gibt und eine ausführlichere und genauere Auseinandersetzung, für einen anderen, aber bestimmten Ort sich vorbehält; jedesmal jedoch bietet er uns in der That an der ersteren Stelle eine wirkliche, wenn auch allgemein gefasste Definition dar. Hier einige Beispiele. Anal. Pr. I., 1, p. 24 b 12—15 heisst es: *τί μὲν οὖν ἐστὶ πρότασις, καὶ τί διαφέρει συλλογιστικὴ καὶ ἀποδεικτικὴ καὶ διαλεκτική, δἰ ἀκριβείας* (entspricht dem *σαφέστερον* in jener Stelle der Politik) *μὲν ἐν τοῖς ἑπομένοις ῥηθήσεται, πρὸς δὲ τὴν παροῦσαν χρείαν ἱκανῶς ἡμῖν διωρίσθω τὰ νῦν* (entspricht dem *νῦν μὲν ἁπλῶς*). Nun ist aber 24 a 16—17 die *πρότασις* selbst und 24 a 22 und 28 ihre dreifache Unterscheidung förmlich definirt. Vgl. Top. VII., 3, p. 149ᵃa 11—22 und 24 ff.; Phys. V., 6, p. 229 b 27—28 mit Beziehung auf das Vorangehende (diese Stelle ist übrigens von Prantl, Aristoteles' Werke, I. 267 ganz missverstanden worden, vermuthlich weil Aristoteles hier nicht ausgesprochen hat, wo er die genauere Angabe machen wolle). Selbst wo der Philosoph statt *νῦν μὲν ἁπλῶς* den Ausdruck gebraucht *ἀσαφῶς δὲ νῦν*, p. 213 a 5, bezieht er sich auf bestimmte abstracte Erklärungen. Daher drängt sich die Vermuthung auf, dass die erwähnte Stelle der Politik doch lückenhaft und eine kurze Definition der Katharsis ausgefallen sei.

[2]) Vgl. Weil über *ἐξοργιάζειν*. A. a. O. S. 138; und besonders Bernays, S. 189.

[3]) *ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.*

Heilung durch künstliche Mittel), als metaphorisch [1]). Beide haben gleiche Beziehung und materiell gleichen Inhalt; nur ist „ärztliche Cur“ allgemein, und Katharsis speciell; diese ist nur eine besondere Art jener. Wie aber der Ausdruck Jatreia durch das „gleichsam“ zwar als metaphorisch genommen aber nicht als in metaphorischem Gebrauch für diese bestimmte Anwendung befindlich, sondern als eben unmittelbar von dem medicinischen Sprachgebrauche auf den ästhetischen übertragen angezeigt wird, so auch Katharsis. Es ist also der medicinische Terminus, welcher hier in den ästhetischen übergeht, um auf dem Gebiete der Kunst verwendet zu werden. Das andere Mal wird *κάθαρσις* mit *κουφίζεσθαι* (= Erleichtertwerden) in eine innere Verbindung gesetzt. Wo Aristoteles von den Mitleidigen und Furchtsamen redet und, die Betrachtung verallgemeinernd, alle überhaupt einem Affecte Unterworfenen in's Auge fasst, um zu sagen, dass es auch für sie ein kunstgemässes Verfahren geben müsse, durch welches sie Beruhigung fänden, nachdem sie gleichsam ärztliche Cur und Katharsis erlangt [2]), schliesst er mit den Worten: „für Alle muss es irgend eine Katharsis geben und die Möglichkeit erleichtert zu werden unter Lustgefühl“ [3]). Während in der ersteren Stelle der Ausdruck Katharsis durch die Subsummirung unter den Allgemeinbegriff „Heilverfahren“ als besondere Art nach seiner wesentlichen Bedeutung charakterisirt wird, erhält dasselbe Wort in der letzteren noch eine nähere Bestimmung durch den Zusatz: „erleichtert werden unter Lustgefühl.“ Dies ist nämlich eine Folge des kathartischen Heilverfahrens: nach der gut angewandten, geschehenen medicinischen Katharsis tritt das Gefühl der Erleichterung und des Wohlbehagens ein; — Aehnliches wird zu Theil dem Gemüthe nach erfahrener Katharsis durch die Kunst. Denn um es gleich zu sagen: *κουφίζεσθαι* ist ebenfalls ein terminologischer Ausdruck der hippokratischen medicinischen Schule [4]), und giebt uns also volle Gewissheit, dass

---

[1]) Dies hat Bernays schon hervorgehoben (S. 142); wenn aber Döring sagt, das *ὥσπερ* zeige „die in den metaphorischen Terminus übergehende Metapher“ an (S. 523), so ist das nur richtig, weil wir sonst bereits wissen, dass es sich um einen Terminus handelt.

[2]) Das ist in dem Anfange des Satzes enthalten: *ταὐτὸ δὴ τοῦτο* (dies bezieht sich auf *καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως*) *ἀναγκαῖον πάσχειν τοὺς κτλ.*

[3]) . . . *καὶ πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ᾽ ἡδονῆς.*

[4]) Vgl. die Ausgabe der Werke des Hippokrates von Anutius Foesius, p. 209, wo es von dem heilsam wirkenden Schweisse heisst, derselbe sei: *ὁ κουφίζων.*

Aristoteles die medicinische Terminologie auf das ästhetische Gebiet übertragen hat; nur zwei erklärende Ausdrücke geben in den aristotelischen Schriften uns Aufschluss über seine Katharsislehre, und beide sind medicinische Termini: wer mehr verlangt, um sich hier eine Ueberzeugung zu bilden, wird es über diesen Punkt zu einer Ueberzeugung niemals bringen. Doch wollen wir noch bemerken, dass Aristoteles das so selten von ihm gebrauchten Wort κάθαρσις zum ersten Male (Phys. II., 3, p. 194—195) selbst als medicinischen Terminus anwendet.

Es kommt nun freilich fernerhin Alles darauf an, hieraus die volle Consequenz zu ziehen. Unter dem unmittelbaren Eindruck der philologischen Sicherheit seines Resultats thut dies Bernays (S. 143) für die musikalische Katharsis mit folgenden Worten: „Die Verzückten kommen durch orgiastische Lieder zur Ruhe wie Kranke durch ärztliche Behandlung, welche kathartische, den Krankheitsstoff ausstossende, Mittel anwendet [1]). Nun ist die räthselhafte Gemüthserscheinung in der That verdeutlicht, denn sie wird versinnlicht durch den Vergleich mit pathologischen körperlichen Erscheinungen.“ — „Da wir glauben,“ schreibt A. Döring (a. a. O. S. 524), „dass nur aus der dem metaphorischen Gebrauch zu Grunde liegenden Bedeutung auch jene richtig erkannt werden kann, so ist es nöthig, auf den Begriff der medicinischen Katharsis nach Hippokrates, an den Aristoteles allein denken konnte, genauer einzugehen.“ Ganz gewiss! Um dieses genauere Eingehen sich zu ermöglichen, benutzt er den Artikel in Steph. Thes. L. Gr. s. v. κάθαρσις [2]) und Kurt Sprengels „Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneikunde“ in zweiter Aufl. (vom J. 1800). Hierdurch gelangt er zu der Ueberzeugung, dass Katharsis im somatisch-medicinischen Sinne „Ausscheidung“ bedeute, und zwar Ausscheidung eines „Kranheitsstoffes.“

Allein Bernays, der mit Recht nichts davon wissen will, „dass die Definition in der Poetik unter einer wesentlich anderen Beziehung von Katharsis rede,“ wie die Stelle in der Politik (S. 145), zieht doch für die tragische Katharsis nicht die strenge Conse-

[1]) Wir haben uns erlaubt die wichtigsten Worte gesperrt zu drucken.
[2]) Dieser Artikel ist nicht original, sondern, die Definition eingeschlossen, ein kurzer Auszug aus dem langen Berichte bei Foesius (l. c.) über die Katharsislehre des Hippokrates s. v. κάθαρσις in der überaus fleissigen Inhaltsangabe der Werke desselben.

quenz aus der zu Grunde liegenden medicinischen Metapher. Er übersetzt, wie wir gesehen, die betreffenden Worte der Definition also: „Die Tragödie bewirkt durch [Erregung von] Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher [mitleidiger und furchtsamer] Gemüthsaffectionen“ (S. 148). „Der Pflicht einer erklärenden Uebersetzung“ soll hier entsprochen werden, indem κάθαρσις durch „erleichternde Entladung“ wiedergegeben wird. Das Wort „Reinigung“ sei zu vieldeutig und unklar, der Ausdruck „Entladung“ lasse die medicinische Metapher durchschimmern. Dagegen erheben sich schwere Bedenken. Das deutsche Wort „Reinigung“ ist nicht vieldeutiger und unklarer als das griechische κάθαρσις; es hat denselben Wurzelbegriff. dieselbe formale Bedeutungsfähigkeit und Dehnbarkeit wie dieses und ist in derselben Anwendung medicinischer technischer Ausdruck und wird auch beim Gebrauche des entsprechenden lateinischen Wortes von jedem deutschen Arzte hinzugedacht. Auch „Reinigung“ bezieht sich im medicinischen Sinne wie κάθαρσις auf die Ausscheidung und Ausstossung eines dem Organismus fremden oder fremdgewordenen Stoffes und folglich Krankheits-Stoffes, während man das von „Entladung“ nicht behaupten kann; dieses Wort lenkt vielmehr ab auf eine heftige Thätigkeit, welche nicht nothwendig Krankheitserscheinung ist, was freilich Bernays auch will.

Durch die nämliche Pflicht einer erklärenden Uebersetzung wird auch die Hinzufügung des Begriffes „Erleichterung,“ welche Aristoteles in der Politik der Katharsis als Nebenbestimmung angeschlossen habe, gerechtfertigt. Indessen Aristoteles hat dort auch noch der „Erleichterung“ eine Nebenbestimmung beigefügt, nämlich μεθ' ἡδονῆς, — unter Lustgefühl werde dem von Affecten Bedrückten eine Erleichterung zu Theil, sagt er dort: warum lässt denn die erklärende Uebersetzung diese doch auch nicht unwesentliche Nebenbestimmung aus? Das Gefühl, dass das Wort „Entladung“ sogar in der Definition eine nähere Bestimmung durch das Prädicat „erleichternd,“ das Aristoteles in seiner Definition dem Terminus κάθαρσις beizufügen nicht für nothwendig hielt, erhalten müsse, zeigt zur Genüge das Ungenügende des gewählten Ausdrucks selbst. Das Wort „Reinigung“ bedarf des Zusatzes ebensowenig wie Katharsis. Der Philosoph hat auch jene „Nebenbestimmung“ in keiner Definition gegeben. Wir gehen noch weiter: „erleichtert werden unter Lustgefühl“ (κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς) ist kein „Nebenwort“ und keine „Nebenbestimmung“ von Katharsis, sondern bezeichnet ihren indi-

recten Erfolg für das Leben des Organismus, welches sie durch die Entfernung des fremden hindernden Elementes frei macht. Wir kommen hierauf zurück.

Bernays hat aber den Ausdruck „Entladung“ mit Bedacht gewählt, weil seine Auffassung der tragischen Katharsis, die der vollen und strengen Consequenz des zu Grunde liegenden medicinischen Terminus ausweicht, ihn dazu nöthigte. Indem er nämlich mit Beziehung auf die Interpretation der vielerwähnten Stelle der Politik als grammatisches Object der tragischen Katharsis „Affectionen,“ oder „dauernde Dispositionen“ zu Affecten, und als begriffliches Object den Menschen selbst, der mit einer solchen Affection behaftet oder dem Hange zu einem gewissen Affecte unterworfen ist (S. 149), annimmt, passt natürlich „Entladung“ besser als „Reinigung“ in dem Sinne von Ausscheidung eines Krankheitsstoffes, denn „dauernde Dispositionen“ werden nicht „ausgestossen,“ um einen früheren Ausdruck wieder aufzunehmen.

Bernays erweitert die Lehre von der Ausstossung eines Krankheitsstoffes (S. 143) zu einer „Sollicitationstheorie,“ nach welcher natürliche (nicht krankhafte) menschliche Vermögen zu massvoller, Lust bereitender Aeusserung oder Thätigkeit hervorgelockt werden (S. 160—161); — er ist überzeugt, dass diese Auffassung die aristotelische Lehre wiedergebe. Nun, diese Hervorlockung der Energie allgemein menschlicher Anlagen kann man nicht mehr „Reinigung“ nennen, — freilich auch nicht κάθαρσις, — und der Ausdruck „Entladung“ ist vorzuziehen; und dies ist auch unstreitig der Fall, wenn die Katharsis nichts anderes ist als eine „ekstatisch-hedonische Erregung“ (S. 182), und wenn des Aristoteles „Forderung der Katharsis von der Tragödie nichts weiter verlangt, als dass sie dem Zuschauer einen Stoff biete, an dem er die Doppelempfindung von Mitleid und Furcht auslassen könne“ (S. 172).

Wie Aristoteles dazu gekommen, den Begriff der (rein im Spiegel der medicinischen Metapher aufgefassten) musikalischen Katharsis so zu erweitern, das erklärt Bernays durch Generalisirung mittelst Ausdehnung des begrifflichen Mittelpunktes des (bei der Ekstase) vorliegenden Factums (S. 176). Allein eine solche Ausdehnung spannt die medicinische Metapher über ihre Kräfte, so dass sie durchbrochen wird. Gehören Mitleid und Furcht als Affecte „zu dem Organismus des allgemeinen menschlichen Wesens,“ sind sie „in jedem normalen Menschengemüth als Affectionen (als dauernde

Dispositionen) vorhanden und jederzeit zum Ausbruche geneigt" (S. 179), so hat ihre Sollicitation zur Thätigkeit mit dem medicinischen Begriffe der Katharsis, der Ausstossung von Krankheitsstoff, nichts mehr gemein. Das ärztliche Heilverfahren ist vielfach auch auf Anregung beziehungsweise Verstärkung normaler, gesunder Thätigkeiten gerichtet, aber dann ist es eben ein anderes und nicht das kathartische. —

A. Döring verwirft entschieden Liepert's Behauptung, die Heilung (durch das kathartische Heilverfahren) bestehe einfach darin, „dass die Gemüthsanlage (δύναμις) Bethätigung (ἐνέργεια) finde," und erklärt sich durchaus gegen die Verflachung der Katharsis zu einer „unter angenehmen Gefühlen erfolgenden Bethätigung, d. h. Befriedigung irgend eines Pathos" (S. 524); auch will er die Bernays'sche Uebersetzung „Entladung" nicht gelten lassen, „für welchen Ausdruck er „Ausscheidung" substituirt, da bei κάθαρσις τῶν παθημάτων der Krankheitsstoff ausdrücklich zum Object gemacht werde (S. 526); aber trotzdem nimmt er gleichwie Bernays die Erweiterung des Begriffes Katharsis vor, welche die medicinische Metapher überschreitet, ja in's Gegentheil, in Behandlung der Gesunden umschlägt. Er nennt dies: „das Gebiet der Katharsis in's Allgemeingültige und Allgemeinmenschliche erweitern." (S. 528); und er zieht in dies Gebiet auch „die relativ geistig Gesunden" herein (S. 529), bei denen also von Ausscheidung eines krankhaften Stoffes nicht die Rede sein kann, denn das Wort „relativ" wird hier doch wohl nur sehr relativ zu nehmen sein.

Döring vergisst sogar seine Ablehnung des Bernays'schen Ausdrucks „Entladung," indem er schreibt: „Seine (des Aristoteles) Meinung mehr objectiv und modern ausgedrückt, würde lauten: das tragisch Schöne ist dasjenige, was in dem Menschen die vorhandene Mitleids- und Furcht-Fähigkeit (sic) sollicitirt und zu einer mit Lust verbundenen Entladung führt" (S. 529—530). Das ist ja wieder fast wortgetreu die Auffassung, die Bernays zur Geltung zu bringen strebt, und von welcher er doch abweichen wollte. Ist etwa Mitleids- und Furcht-Fähigkeit ein krankhafter Stoff? Wo bleibt da die κάθαρσις als species der ἰατρεία?

Hervorlockung einer in normaler Anlage begründeten Thätigkeit durch Sollicitation würde man, wie gesagt, allerdings mit dem deutschen Worte „Reinigung" nicht bezeichnen können, — aber freilich, wir wiederholen es, auch nicht mit dem griechischen κάθαρσις.

Indem man diesem Worte solche Bedeutung unterlegt, überschreitet man nicht bloss die Tragweite der für den aristotelischen Terminus zu Grunde liegenden medicinischen Metapher, sondern man durchbricht die Schranken der Bedeutungsfähigkeit des Wortes überhaupt, wie weit sich auch sonst von dem Mittelpunkt des Wurzelbegriffs aus auf religiösem, ethischem, dialectischem, medicinischem und ästhetischem Gebiete die Kreise der metaphorischen Anwendung ziehen lassen mögen. Es fragt sich nur noch, ob der Fehler dem Aristoteles oder seinen Auslegern zuzuschreiben sei.

Fest steht uns, dass der medicinische Terminus dem ästhetischen bei Aristoteles zu Grunde liegt. Was bedeutet der medicinische? Die Nothwendigkeit, diese Frage zu beantworten, hat A. Döring eingesehen und desshalb zunächst die Definition der hippokratischen Katharsis aus Steph. Thes. L. Gr., — die aber, wie gesagt, von dem durch staunenswerthen Fleiss und sorgfältige Beobachtung ausgezeichneten Herausgeber und Erklärer der Werke des Hippokrates, von Foesius herrührt, — angeführt mit einigen ebendorther entnommenen Stellen aus Galen. Nach Vergleichung aller Stellen in den echten Werken und in der Schule des Hippokrates gelangt Foesius zu der Ueberzeugung, dass nach festem Terminus jenem die Katharsis sei: „Reinigung (des Organismus oder organischer Theile) von solchen flüssigen Stoffen, die durch ihre schlechte Qualität (dem organischen Leben) schädlich seien“ [1]). Hiernach schliesst der medicinische Begriff der Katharsis in formaler Beziehung eine Ausstossung, nicht bloss Sollicitation, ein, und in materieller Hinsicht die Ausstossung solcher Stoffe, welche ihrer Qualität nach verderblich sind für das organische Leben, d. h. also: die Katharsis befriedigt direct nicht ein Thätigkeits-Bedürfniss, das in der normalen Natur wurzelt, sondern sie entfernt ein Thätigkeits-Hinderniss, welches in dem Organismus anormal ist. Doch wenden wir uns mehr direct an Hippokrates, und zwar in Verbindung mit seinem berühmten Erklärer Claudius Galenus (139—200 n. Chr. G.).

---

[1]) κάθαρσις purgatio absolute dicitur Hippocrati, quum humores prava qualitate affecti et noxii vacuantur, sive id natura moliatur, sive sponte fiat aut medicamento. Dass die Natur jedes Organismus, selbstverständlich auch des menschlichen Leibes, dahin strebe, fremde oder ihr fremd gewordene Stoffe, die sein Leben hindern oder stören, auszustossen, ist ebenso unzweifelhaft, als dass ihr durch künstliches Heilverfahren hierin Beihülfe geleistet werden kann, ist aber hier vorläufig wenigstens nicht in Betracht zu ziehen.

Galen klagt darüber, dass die Ausleger der Werke des Hippokrates dessen Terminologie nicht hinlänglich kennen und desshalb auch seine Gedanken nicht verstehen. Er erklärt dann die *κενεαγγεία* (Entleerung der Blutgefässe) und schärft im Sinne des Hippokrates ein, dass der Arzt durch sein Heilverfahren nur auf die Ausführung der belästigenden Flüssigkeiten (*κένωσις τῶν λυπούντων*) hinzuwirken habe; nur *τὸν λυποῦντα χυμὸν* befehle derselbe zu entfernen; also nicht gesunde Säfte, deren zu grosse Menge oder Ueberfluss die Natur selbst zur Entladung führt, sondern solche Flüssigkeiten, die durch ihre Beschaffenheit dem organischen Leben hinderlich, lästig sind. Die Ausscheidung dieser ist eben die Katharsis, welche jener Meister lehrt [1]). An einer andern Stelle [2]) verschafft uns Galen wo möglich noch grössere Klarheit. Der Ueberfluss (*τὰ περιττά*) in dem Organismus des menschlichen Leibes, — im ganzen oder in einzelnen Theilen desselben —, kann doppelter Art sein: entweder besteht derselbe in dem Zuviel, in dem Uebermass der gesunden Säfte (*περιττὰ κατὰ τὸ πλῆθος*), — und dann heisst die von der Natur selbst stets bewirkte Zurückführung auf das richtige Mass einfach *κένωσις*, — oder das Ueberflüssige ist an sich dem Organismus fremd und wird eben durch seine Beschaffenheit (*κατὰ ποιότητα*), ganz abgesehen von der Menge oder Quantität, zum hindernden Ueberflusse, zu dessen Entfernung die Natur zwar geneigt ist und Anstrengungen macht, aber nicht immer hinreichende Energie besitzt; und hier greift der Arzt ein durch Steigerung der ausscheidenden Energie. Und die so zur künstlichen Ausscheidung gewordene Entfernung des seiner Qualität nach Fremdartigen aus dem Organismus nennt die hippokratische Terminologie nicht einfach *κένωσις*, sondern eine qualificirte *κένωσις*, wie sie das Wort *κάθαρσις* bezeichnet [3]). Diese „Reinigung" (*κάθαρσις*) setzt nicht etwa die Körper als solche voraus, die eine Thätigkeits-Anlage oder -Fähigkeit haben, sondern als solche, die nicht „rein" sind (*τὰ μὴ καθαρὰ τῶν σωμάτων*, Aphor. 2, 9). Dies mag genügen für das Verständniss des medicinischen Terminus [4]). Wesent-

---

[1]) Comm. ad aphor. 2. l. 1. (Ed. Bas. V. S. 221): *κάθαρσις δέ ἐστιν ἡ τῶν λυπούντων κατὰ ποιότητα κένωσις.*

[2]) Comm. in Progn. p. 138, T. V., ed. Basil.

[3]) *ὀνομάζω δὲ κένωσιν μὲν τῶν οἰκείων, ὅταν ὑπερβάλλῃ τῷ πλήθει, κάθαρσιν δὲ τὴν τῶν ἀλλοτρίων κατὰ ποιότητα.* In derselben Unterscheidung gehen vorher die Ausdrücke: *κενούσης ἢ καθαιρούσης.*

[4]) Nur um diesen handelt es sich hier, und diesen will auch Galen

lich ist demselben, was schliesslich noch einmal festgestellt werden mag: in formaler Hinsicht das „Ausscheiden“ oder Ausstossen und in materialer Beziehung die qualitative Schädlichkeit oder Fremdheit des Auszuscheidenden respective Ausgeschiedenen. Wir schreiten zur Anwendung.

Ob Aristoteles den medicinischen Terminus, natürlich in metaphorischer Weise und Spiegelung, zur vollen Geltung hat kommen lassen, das muss sich, — Alles vorausgesetzt, was uns bereits durch die vorhergehenden Erörterungen fest steht, — vorzugsweise aus dem Rectionsverhältnisse seiner ästhetischen Katharsis, beziehungsweise aus dem grammatischen Objecte derselben ermitteln lassen. Ueberweg hat mit Recht hervorgehoben, dass die griechische Sprache sowohl das zu Reinigende als auch das Verunreinigende dem Worte καθαίρειν und also auch dem Worte κάθαρσις als grammatisches Object geben könne. Das liegt in der Doppelseite des Begriffs, in der negativen und positiven; vermöge der ersteren kann die Befreiung eines Gegenstandes von dem ihm fremden, störenden Elemente so in's Auge gefasst werden, dass die Entfernung des Fremden zur Hauptsache wird, und dann wird das Verunreigende grammatisches Object, — in welchem Falle aber der zu reinigende Gegenstand selbst immer als begriffliches Object vorschwebt —; vermöge der positiven Seite kann die Wiedergewinnung der unvermischten Integrität des zu reinigenden Gegenstandes für die Betrachtung in den Vordergrund treten, und dann wird das Reindarzustellende als solches das grammatische Object. Wenn in dem letzteren Falle das Verunreinigende nicht genannt wird und auch aus dem Zusammenhange nicht erschlossen werden kann, so bleibt das Verständniss des indirecten Vorganges stets unvollkommen. Es ist dies daher ein Fehler, welchen ein Schriftsteller, der auf Klarheit Anspruch macht, sich nicht zu Schulden kommen lassen darf.

Welches Object hat nun Aristoteles dem Worte κάθαρσις in seiner Politik gegeben? Polit. VIII., c. 6 (1341 a 23), wo das Wort zum ersten Male vorkommt, hat es kein Object, weil es nur ganz allgemein als eine Wirkung der Musik angeführt wird. Für das Ver-

---

in den angeführten Stellen erklären. Dass das Wort κάθαρσις in der hippokratischen Schule auch im weiteren Sinne vorkommen könne, insbesondere für die einfache κίνωσις, soll nicht bestritten werden, aber nie bedeutet dasselbe bloss Hervorlockung einer in ihrer Anlage gesunden und normalen Thätigkeit.

ständniss der Lehre von der ästhetischen Katharsis bietet diese Stelle daher auch kein Moment dar [1]). In der zweiten Stelle, c. 7 (1341 b 38 ff.) begegnet uns dasselbe Wort zweimal, und wiederum ohne directes Object, jedoch so, dass in anderer grammatischer Wendung das zu Reinigende als Object sich herausstellen würde und der Zusammenhang auch bis zu einem gewissen Grade das Verunreinigende erkennen lässt. Wir lernen daraus, wer die Katharsis an sich erfährt, wem sie zu Theil wird. Es sind die Exaltirten (die „von Verzückung Besessenen," wie Bernays sagt), die Mitleidigen und die Furchtsamen und Alle von einem Pathos Beherrschten (die παθητικοί). Das eine Mal handelt es sich bloss um die Exaltirten, an welchen das Beispiel einer Katharsis constatirt und kurz beschrieben wird, um von dem Einzelfall auf die Verallgemeinerung überzugehen. Wovon sind also die Exaltirten zu reinigen? Von der Exaltation oder Verzückung, welche ein Pathos ist. Döring vertheidigt (S. 524) gegen Liepert den Satz, „dass die κάθαρσις zunächst [dies „zunächst" ist die Einleitung einer subjectiven Einschränkung, über deren Berechtigung weiter unten gehandelt werden soll] auf actuell Verzückte ihre Anwendung habe," nicht auf Solche, die bloss Anlage zur Verzückung besitzen. Auch Bernays kennt in Bezug auf dies Beispiel einer Katharsis nur die thatsächlich „von Verzückung Besessenen" als diejenigen, welche die Katharsis erfahren (S. 141). Es sind wirklich „Beklommene," und das religiös-künstlerische Heilverfahren mittelst Musik regt „das beklemmende Element auf und treibt es hervor" (S. 144), d. h. heraus; aber wenn Bernays in einer anderen Wendung sich der Ausdrucksweise bedient: es „dämpft das lärmende Gemüth durch ein lärmendes Lied" (S. 175), so wird zwar damit das actuelle Pathos anerkannt, aber das Wort dämpfen scheint nicht gut gewählt. Nicht „Affectionen" in dem Sinne von „dauernden Dispositionen," nicht Hang oder Anlage sind das Object, dem die positive Seite der Katharsis sich zuwendet, damit es in seiner Integrität und gesunden Bethätigung dargestellt werde, sondern der Mensch selbst ist dies Object, indem er actuell exaltirt, von orgiastischem Taumel befallen ist; und der das Bewusstsein bedrängenden Ekstase, dem enthusiastischen Pathos kehrt die negative Seite derselben Kathar-

[1]) Nur in der vorhergehenden Aeusserung, wo die Flöte als nicht ethisch sondern orgiastisch wirkend bezeichnet wird, charakterisirt sich indirect Katharsis als nicht ethisch.

sis sich zu, um es auszuscheiden, wie krankhaften Stoff es auszustossen.

Die Verallgemeinerung der kathartischen Wirkung der Kunst darf von diesen beiden Gesichtspunkten nicht abweichen, wofern Aristoteles sich selbst consequent und der Analogie der medicinischen Metapher treu bleiben soll. Allein eine solche Abweichung scheint Aristoteles in der mehrerwähnten Stelle der Politik dennoch selbst, unter Aufgeben der medicinischen Analogie, zu befürworten, da er nach einigen Auslegern alle Menschen vermöge ihrer ganz normalen Anlage zum Pathos im Allgemeinen als Object der Katharsis bezeichne. Man beruft sich auf die Stellen, welche Bernays uns so übersetzt: „Nämlich, der Affect, welcher in einigen Gemüthern heftig auftritt, ist in allen vorhanden, der Unterschied besteht nur in dem Mehr oder Minder, z. B. Mitleid und Furcht (treten in dem Mitleidigen und Furchtsamen heftig auf, in geringerem Masse sind sie aber in allen Menschen vorhanden).“ Und ferner: „Dasselbe muss nun folgerecht auch bei den Mitleidigen und Furchtsamen und überhaupt bei Allen stattfinden, die zu einem bestimmten Affecte disponirt sind (. . .), bei allen übrigen Menschen aber insoweit etwas von diesen Affecten auf eines Jeden Theil kommt; für Alle muss es irgend eine Katharsis geben“ (S. 139—140). Diese durch die erklärende Uebersetzung namentlich in der zweiten Stelle gegebene Auffassung des Sinnes der aristotelischen Worte wird dann in der ganzen folgenden Abhandlung als selbstverständlich und keines weiteren Beweises bedürftig vorausgesetzt und zu Grunde gelegt. Döring nimmt an dieser Auffassung nicht nur keinen Anstoss, sondern er bemüht sich (S. 527—528), dieselbe — in jener ungeniessbaren Darstellungsweise der ganz unnöthigen Mengung und Mischung deutscher und griechischer Wörter und Satztheile, welche jetzt vielen Philologen eigen und äusserst bequem ist — durch ausführliche Umschreibung zu verdeutlichen.

Alle Menschen sollen hiernach mit Bezug auf ihre gemeinsame Empfänglichkeit für die Affecte des Mitleids, der Furcht und des Enthusiasmus, von welchen Einige auch krankhaft befallen sind, der Katharsis theilhaft werden können, — nur „mit Ausnahme der immerhin denkbaren, aber vereinzelten Erscheinungen einer völligen Unempfänglichkeit“ — aber diese Fälle seien „so vereinzelt und der Uebergang und das Verschwinden der Natur der Sache nach so allmälig,“ dass Aristoteles nicht nöthig gehabt, seiner Behauptung,

allen Menschen müsse eine Katharsis zu Theil werden, eine Beschränkung noch besonders anzuhängen. Auf diese Weise kommt man freilich zu der Ansicht, die von Aristoteles gelehrte ästhetische Katharsis bestehe nach ihrer allgemeingültigen und allgemeinmenschlichen Form in einer zwar künstlerisch erregten oder gesteigerten aber an sich normalen, lustvollen Gefühls-Bethätigung, oder man gelangt gar mit Ueberweg zu der Ueberzeugung, dass „die durch die echte Tragödie und durch jede edle Kunstform gewirkte Katharsis eine Aeusserung reiner und edler Gefühle" sei. Und damit ist nicht bloss die medicinische Metapher gänzlich beseitigt, sondern auch die Bedeutungsfähigkeit des Wortes κάθαρσις weit überschritten.

Aber, dass dies auch die Lehre des Aristoteles sei, ist nicht bewiesen. Jene Stelle: „Nämlich, der Affect, welcher in einigen Gemüthern heftig auftritt, ist in Allen vorhanden, der Unterschied besteht nur in dem Mehr oder Minder," passt in den Zusammenhang des betreffenden Capitels der Politik auf keine Weise. In den logischen Gedankengang würde sie nur dann sich schicken, wenn der grammatische Sinn sich so ergäbe: „Nämlich, der in Allen in geringerer oder grösserer Stärke vorhandene Affect tritt in einigen Gemüthern in heftigem Ausbruch auf;" und diese erfahren die Katharsis.

Wir begegnen hier bereits einem zweiten Symptom der Lückenhaftigkeit unseres Textes. Mag aber der Zusammenhang gestört sein, oder mag Aristoteles nachlässig geschrieben haben: das Eine ist klar und unzweifelhaft, dass nämlich der Philosoph das Beispiel der Katharsis von denen hergenommen, die der heftigen exaltirten Erregung in dem Momente der Anwendung des kathart. Heilverfahrens unterworfen, gleichsam davon besessen sind [1]). Und es hängt nun Alles davon ab, ob er bei der Verallgemeinerung der Sache von dem actuellen Pathos, von welchem das Beispiel hergenommen ist, auf die Anlage zum Pathos, und zwar auf die allen Menschen gemeinsame und ihrer Natur nach normale, überspringt. Denn nur durch einen Sprung ist von dem Beispiele aus der Uebergang möglich. Wir stimmen Bernays vollkommen bei, wenn er als παθητικός einen solchen Menschen bezeichnet sieht, der „mit einem festgewurzelten Hange zu einem gewissen Affect behaftet, davon beherrscht ist,"

[1]) ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοι.

ohne aber an die Stelle des festgewurzelten Hanges als gleichbedeutend auch eine „dauernde Disposition“ treten zu lassen (S. 149); denn es ist bei der Anwendung der Katharsis dieser Hang keineswegs als eine schlummernde Disposition, sondern im vollen Ausbruche zu denken.

Wir übersetzen daher die für die Verallgemeinerung der an dem musikalischen Beispiel concret aufgezeigten ästhetischen oder künstlerischen Katharsis massgebende Stelle also: „Genau dasselbe müssen nun auch die Mitleidigen und Furchtsamen und überhaupt Alle erfahren, welche einen festgewurzelten Hang zu einem Affecte haben, und die Uebrigen in dem Masse, in welchem ihnen von diesen Affecten ein Anfall zustösst: für sie Alle (d. h. nicht für alle Menschen überhaupt) muss es irgend eine Katharsis und Erleichterung unter Lustempfindung geben“ [1]). Dieser Uebersetzung aber fügen wir, durch den Zusammenhang berechtigt und genöthigt, die Erklärung hinzu, dass die Mitleidigen und die Furchtsamen, wie die einem Pathos überhaupt Unterworfenen, sofern sie Katharsis erfahren sollen, eben von dem ausbrechenden Pathos ergriffen sein müssen, so dass sie als *ἰσχυρῶς ἐλεοῦντες, φοβούμενοι* und überhaupt *πάσχοντες* erscheinen [2]), d. h. als von einem momentanen heftigen Anfalle des Mitleids, der Furcht oder eines andern Pathos Beherrschte. Und die Katharsis befreit oder reinigt sie von dem Pathos, das sie hervortreibt und von dem Gemüthsleben ausscheidet. Ob die so ausgetriebenen Affecte ihrer Qualität nach fremdartig für das Gemüth, und desshalb belästigend und eine Art von krankhaftem das gesunde Leben hinderndem Stoff seien, und also die Analogie des medicinischen Terminus vollkommen zutreffe, soll weiterhin erörtert werden. Hier genügt es, zu wissen, dass es sich in der Stelle der Politik, wo allein Andeutungen zu einer Erklärung der durch Kunst bewirkten Katharsis gefunden werden, nicht um Anlagen handelt, sondern um actuell ausbrechende Affecte.

Wenden wir uns jetzt zur Katharsis in der Definition der Tragödie. Wir können von den hier in Betracht kommenden Wor-

---

[1]) *ταὐτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως* (wie Spengel richtig erinnert *ὅλως τοὺς* zu schreiben) *παθητικούς, τοὺς δ' ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστῳ, καὶ πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς.*

[2]) Das ist auch Spengel's Ansicht. S. 13, Note zu Z. 19.

ten [1]) nur diese Uebersetzung für richtig halten: „Tragödie ist eine Nachahmung. . . . ., welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung von solchen Affecten bewirkt.“ Wir stimmen darin mit Bernays vollkommen überein, dass das begriffliche Object der Katharsis auch hier der Mensch ist, aber unsere Auffassung der Sache ist dennoch verschieden. Weiter geht unsere Uebereinstimmung mit der zuletzt (1867) von Ueberweg vertheidigten Ansicht, welcher hinsichtlich der grammatischen Construction auf ein nicht zu verachtendes Beispiel Platon's hinweist [2]). Freilich, wenn durch *παθημάτων* nicht die actuellen Affecte Mitleid und Furcht bezeichnet würden, sondern eine Wendung der Begriffe „in das Habituelle und Chronische“ angezeigt wäre, — wenn damit „eine dauernde passive Eigenschaft“ zum grammatischen Objecte der Katharsis gemacht werden sollte, so wäre obige Uebersetzung völlig unhaltbar. Allein dies zu beweisen ist auch weder der Gelehrsamkeit noch dem Scharfsinne unseres geistvollen Freundes Bernays gelungen; wenigstens hat er unter den Sachverständigen, welche ihre Stimme erhoben, in Bezug auf diesen Punkt eine allgemeine Anerkennung nicht gewinnen können. Bewiesen hat er zweifellos (S. 194—195), dass Aristoteles [3]) einen Unterschied macht zwischen der „passiven Qualität“ oder „der dauernden passiven Eigenschaft“ und „der vorübergehenden Passion“ oder dem momentan „ausbrechenden Affect.“ und diesen Unterschied terminologisch bestimmt. Aber gerade bei der terminologischen Bestimmung der Differenz wählt der Philosoph nicht den Ausdruck *πάθημα*, sondern er stellt dem *πάθος* gegenüber *παθητικαὶ ποιότητες*, was allerdings passive Qualität bedeutet. Auch hat Bernays offenbar noch Recht, wenn er hinzufügt: „Dasselbe nun, was hier, im Gegensatz zu dem vorhergehenden *πάθος*, durch *παθητικὴ ποιότης* umschrieben ist, heisst in der Nr. 5 erwähnten Stelle der Politik, mit einer ebenso kurzen und in dem dortigen Zusammenhange ebenso klaren Umschreibung, *πάθος ἤθους*“ (S. 195). Doch geräth er aus der strengen Argumentation in das Gebiet der blossen Annahme, indem er fortfährt: „Aber ein fun-

---

[1]) *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις . . . . . δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

[2]) Platon redet von einer *κάθαρσις τῶν τοιούτων πάντω*, — er meint *τῶν ἡδονῶν* —, und versteht darunter die Reinigung oder Befreiung von den Lüsten, wobei die Seele als begriffliches Object zu denken ist. Phaedo. p. 69 E. Vgl. Soph. p. 231 E.

[3]) Im 8. Cap. der Kategorien, p. 9 a 28 — 10 a 10.

damentaler Begriff wie diese παθητικὴ ποιότης musste auch oft berührt werden, wo Umschreibungen stilistisch störend gewesen wären, und in solchen Fällen tritt dann πάθημα dafür ein." (Ebendaselbst.) Die stilistische Störung ist bei der Wahl zwischen παθητικὴ ποιότης und πάθημα doch wohl nur zu empfinden und nicht zu demonstriren; wir fallen also mit Berufung auf dieselbe aus der Sphäre des Beweisverfahrens heraus, indem wir unsere Empfindung für Schönheit des Stiles mit der des Aristoteles im einzelnen Falle identificiren. Wenn ferner auch zugegeben werden mag, dass in einigen der von Bernays (S. 195—196) beigebrachten Stellen das vieldeutige Wort πάθημα einen analogen Sinn wie παθητικὴ ποιότης im Allgemeinen habe [1]), so folgt hieraus doch keineswegs, dass es mit diesem als terminologischem Ausdrucke gegenüber dem πάθος identisch sei. Auch macht Barnays selbst folgende Concession: „Niemand freilich, der sich mit der griechischen Sprache bekannt gemacht hat, wird es läugnen wollen, dass oft, wo auf die scharfe Wahrung des Unterschiedes nichts ankommt, die Wahl zwischen den Formen πάθος und πάθημα völlig von dem Belieben des Schriftstellers, ja, man darf sagen, von dem Zuge seiner Feder abzuhängen scheint" (S. 148); und Spengel will von einem überhaupt vorkommenden Unterschiede nicht viel wissen; ja, ob beide Ausdrücke „von Aristoteles selbst wieder wenigstens mit einer fühlbaren Verschiedenheit gebraucht seien," findet er sehr fraglich (S. 38). Und was bringt Bernays nun bei, um uns zu überzeugen, dass πάθημα in der Definition der Tragödie als Gegensatz von πάθος für παθητικὴ ποιότης gebraucht sei? Nur die Berufung auf ein Recht, welches dem Philosophen zustehe [2]): „aber wenn irgendwem und wenn irgendwo, so steht es einem Philosophen in einer Definition zu, jede Wortbildung zumal die Abstracta in möglichst stricter Begrenzung zu gebrauchen, und liegt es dem Leser von Definitionen ob, ihr Verständniss zunächst unter Anwendung jenes strictesten Sinnes zu erstreben" (S. 148—149). Das heisst, eine angenommene Thatsache, die noch nicht feststeht, durch allgemeine Regeln begründen wollen, die, wenn jene feststände, sie viel-

---

[1]) Diejenigen Stellen, in welchen δυνάμεις τῶν παθημάτων erwähnt werden, können hier übrigens gar nicht in Betracht kommen, da auf δυνάμεις der Nachdruck liegt und παθημάτων in der That nur im Sinne von παθῶν steht.

[2]) Das Motiv der stilistischen Störung wendet er hier nicht an.

leicht erklären würden: und diese allgemeinen Regeln setzen noch voraus, nicht bloss, dass es erwiesen sei, πάθημα könne genau dasselbe bedeuten, wie παθητικὴ ποιότης, sondern auch, dass gerade diese Bedeutung der stricteste Sinn des Wortes sei.

Wir erlauben uns zunächst folgende Gegenregel aufzustellen: wenn irgendwem und wenn irgendwo, so steht es einem Philosophen in einer Definition zu und es schickt sich für ihn, die von ihm für sein System geschaffene Terminologie anzuwenden. Bedurfte also Aristoteles in seiner Definition der Tragödie des Begriffes der passiven Qualität, so hatte er den technischen Ausdruck παθητικὴ ποιότης, der niemals von ihm mit πάθος synonym gebraucht wird, oder δύναμις anzuwenden, nicht aber πάθημα welches Wort in seiner Bedeutung diesem zum Verwechseln ähnlich ist und im Gegensatze zu demselben niemals mit terminologischer Bestimmtheit und Begrenzung bei Aristoteles erscheint. Er musste den eigentlichen und unzweideutigen Terminus um so mehr wählen, als die grammatische Beziehung auf ἔλεος und φόβος, — unzweifelhafte πάθη —, zurückweist; denn da in dem aristotelischen Sprachgebrauche so häufig πάθη und παθήματα in gleicher Bedeutung miteinander abwechseln, so wäre hier offenbar einem Missverständnisse durch die Wahl des unzweideutigen technischen Ausdruckes vorzubeugen gewesen. Die Wendung der πάθη „in das Habituelle oder Chronische" ist ohnehin grammatisch von dem δι' ἐλέου καὶ φόβου gar nicht vermittelt, und sie könnte durch das τῶν τοιούτων nur auf begrifflichem Wege erreicht werden, wenn — ein wirklicher Terminus in Verbindung mit τῶν τοιούτων dazu nöthigte.

Wir werden aber noch weiter gedrängt, indem uns der aus der Politik gewonnene Begriff der musikalischen Katharsis, nach welchem dieselbe „Ausscheidung," „Ausstossung" bedeutet, zwingt, die Möglichkeit, dass Aristoteles eine passive (für „Passionen" oder Affecte empfängliche) Eigenschaft zum grammatischen Objecte derselben mache, zu verneinen. Eine Eigenschaft, die eine normale und allgemeinmenschliche ist, also in der Natur des Menschen wurzelt, kann eben nicht ausgeschieden werden. παθήματα, als Qualitäten aufgefasst, könnten freilich, wenn sie krankhaft wären, als einer Behandlung fähig gedacht werden und sogar in dem Sinne Objecte der Katharsis sein, dass sie als das zu Reinigende erschienen, wie ja die hippokratische Schule die medicinische Katharsis nach dieser Seite hin nicht bloss auf den menschlichen Körper als Ganzes

sondern auch auf einzelne Theile und Organe desselben bezieht. Allein dies will Bernays in keiner Weise; er schreibt desshalb in seiner Erwiederung an Spengel: dem Aristoteles sei die „Katharsis nur eine Art die παθητικοί (nicht die παθήματα) [1]) zu behandeln.“ (S. 369.)

Es bleibt also dabei, dass nach Aristoteles die Tragödie eine Reinigung von den Affecten Mitleid und Furcht bewirkt. Mitleid und Furcht in den Worten δι' ἐλέου καὶ φόβου sind aber künstlerische Erregung, Aufregung und Spannung der gesunden Thätigkeit, wodurch die in τῶν τοιούτων παθημάτων angezeigten Affecte, welche unabhängig von der Tragödie in den παθητικοί vorhanden sind, hinausgedrängt, ausgestossen werden. Dass man diese Unterscheidung nicht erkannt, hat viel Verwirrung in die Behandlung der aristotelischen Katharsisfrage gebracht. Hier ist auch der Grund zu suchen, warum Aristoteles τῶν τοιούτων und nicht τούτων geschrieben hat; denn letzteres würde die völlige Identität des ἔλεος und φόβος in δι' ἐλέου καὶ φόβου mit den πάθη in παθημάτων bezeichnen, und wir erhielten von dem Philosophen die wunderbare Zumuthung, uns vorzustellen, wie Mitleid und Furcht sich in der Art selbst aus dem Wege räumten, wie wenn wir Einen sich beim eigenen Schopfe fassen, von dem Boden heben und in einen Abgrund werfen sähen. ὁ τοιοῦτος heisst: „der so Beschaffene,“ und bezeichnet immer dieselbe, bereits charakterisirte Art, aber nicht immer die individuelle Identität. Daher kann es eine bloss begriffliche Beziehung ausdrücken, was über die Bedeutungsfähigkeit von οὗτος, welches sich nur für das grammatische Relationsverhältniss geschickt zeigt, und für das begriffliche höchstens einschliesslich, hinausgeht. Ein Beispiel erläutere dies. Poet. IV. p. 1448 b 25 heisst es: οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων — „Die ernsteren Charaktere (unter den Dichtern) stellten edle Handlungen dar und die Handlungen edler Menschen“ —; hier könnte nimmermehr τούτων für τῶν τοιούτων stehen, denn jenes würde sich nur auf das Wort σεμνότεροι zurückbeziehen lassen, während Aristoteles die Beziehung auf den in καλάς zur Sprache gekommenen Begriff von „schön“ oder „edel“ haben will [2]).

---

[1]) Auch die Klammer enthält Bernays' Worte.

[2]) In Fällen, wo das in Bezug genommene Wort grammatisch und begrifflich das folgende bestimmt, kann οὗτος stehen, aber ὁ τοιοῦτος bewirkt oft grössere Anschaulichkeit.

Es bleibt nur noch übrig die Frage, ob nach der Meinung des Aristoteles die durch die tragische Katharsis auszuscheidenden Affecte von Mitleid und Furcht, wie Krankheitsstoffe, welche das Gemüth belästigen, zu erachten sind. Ist dem also, dann hat der Philosoph die medicinische Analogie in seinem ästhetischen Terminus vollkommen bewahrt. Trotz der sonstigen Abweichung von der oben entwickelten Auffassung und trotz der Zurückführung der Katharsis auf die Sollicitation einer normalen und allgemeinmenschlichen passiven Eigenschaft oder auf „psychologische Affectionen" redet Bernays doch von einem „beklemmenden Elemente," das durch die Katharsis hervorgetrieben werde, und von einer auf den Menschen „drückenden Empfindung, unter deren Wucht die Menge dumpf dahin wandele," und die (durch die kathartisch wirkende Tragödie) „für Augenblicke in lustvolles Schaudern ausbreche" (S. 184). A. Döring sagt zwar, nur in ihrem engsten und ursprünglichsten Bedeutungsgebiete der musikalischen Katharsis „treffe die von der leiblichen ἰατρεία entlehnte Vergleichung völlig zu" (S. 527); indessen auch nach seiner Erweiterung des Begriffes der Katharsis „in's Allgemeingültige und Allgemeinmenschliche" will er, wenigstens in dem Resultate, in dem nach dem Sichaustoben der beiden πάθη eintretenden Behagen, die medicinische Analogie mit dem Erleichterungsgefühl des Körpers nach Ausscheidung eines krankhaften Stoffes beibehalten (S. 529).

Doch da wir den von Bernays aufgestellten Satz unterschreiben: „Allen Erklärungen, welche mit dem ...... aus der Politik gewonnenen terminologischen Ergebniss sich nicht reimen lassen, muss, selbst wenn sie noch so streng grammatisch sind und noch so friedlich sich mit moderner Aesthetik vertragen, der Anspruch auch nur auf Gehör aberkannt werden," — so muss die Vergleichung mit dem medicinischen Terminus ihr volles Recht behalten. Wenngleich nun die Frage, ob Mitleid und Furcht, sofern sie als auszuscheidende Affecte auftreten, dem normalen Gemüthsleben fremd und krankhaft belästigend seien, ihre gründliche Lösung am geeignetsten in dem kritischen Theile unserer Arbeit finden wird, so möge hier doch noch folgender Fingerzeig stehen.

Wir sahen, dass in der hippokratischen Schule die Stoffe, welche die Katharsis aus dem Organismus zu entfernen habe, qualitativ fremdartige genannt wurden, aber auch belästigende (λυποῦντα); die Katharsis wurde definirt als ἡ τῶν λυπούντων κατὰ

ποιότητα κένωσις: nun, sowohl ἔλεος wird von Aristoteles als λύπη definirt wie φόβος; sie sind also auch in Bezug auf das Gemüthsleben λυποῦντα, von welchen der Mensch durch die tragische Katharsis gereinigt, befreit wird. Die medicinische Metapher spiegelt sich wieder in jedem Ausdruck, und keine Nuance geht verloren [1]).

Wir sind am Schlusse unserer Entwicklung und Darstellung der aristotelischen Theorie von der Tragödie angelangt. Was etwa noch sollte mangelhaft und unvollständig sein, das wird sich in dem kritischen Buche, das nun folgt, leicht ergänzen und nachtragen lassen. Einiges haben wir sogar absichtlich für diesen Theil aufgespart, weil es, ohne in dem ersten Theile eine wesentliche Lücke zu hinterlassen, die Kritik erleichtert und einleuchtender macht. Beide Theile schliessen sich dadurch auch enger aneinander an, und Beurtheiler werden genöthigt sein, auf diesen Zusammenhang sehr zu achten.

---

[1]) Das Schriftchen von Dr. A. Silberstein: „Die Katharsis des Aristoteles" (Leipzig, Rhode, 1867), ist erst nach dem Drucke dieses Bogens zu unserer Kenntniss gekommen. Nach dem Verfasser hat der Begriff der Katharsis an der einzigen Stelle der Poetik, welche die Definition enthält, „sich sein Nest gebaut." Dagegen findet er, dass Aristoteles in der Politik zwar gesagt, er wolle einstweilen die Katharsis nur „ganz einfach" erklären, dass er sie aber „im Lauf der Discussion," d. h. sofort in demselben Capitel, dann doch „ganz gehörig" und zwar mit speciellem Bezug auf das Theater behandelt und darum eine weitere Erklärung in der Poetik später für überflüssig gehalten habe (S. 20). Die Katharsis sei nämlich dort beschrieben als „ein mit Wohlgefühl begleiteter Nachlass des Druckes, den ein beliebiger Affect ausübe" (S 44, vgl. 23). Er erkennt überhaupt bei Aristoteles „das absolute Wohlgefallen" an der Kunst und den „absolut ästhetischen Standpunkt" (S. 56—57) als massgebend, indem er dafür freilich nur einen Scheinbeweis liefert und von der universalen Bedeutung der aristotelischen ἡδονή für die gesammte menschliche Thätigkeit keine Ahnung verräth. „Absolute Wirkung der Tragödie" sind ihm: „die tragischen Affecte" und „das ästhetische Vergnügen" (S. 59). Seine Behauptung, die Katharsis sei Wirkung des musikalischen Elements in der Tragödie, und seine jede Methode der Kritik verachtende Textänderung in der Definition des Aristoteles (ἀξι' ἐλέου statt δι' ἐλέου) sind einer ernsten Besprechung und Widerlegung nicht werth.

Zweites Buch.

Kritik der Lehre des Aristoteles von der Tragödie.

Erstes Capitel.

Kritik der allgemeinen Grundlagen der aristotelischen Lehre.

§. 1.

Die Berechtigung der Kritik.

Es hat wohl kaum einen andern Menschen gegeben, der, auf rein natürlichem Boden stehend, durch die dialektische Macht seiner Philosophie auf die denkenden Geister der civilisirten Nationen einen so grossen und so nachhaltigen Einfluss geübt hätte, wie Aristoteles. Abgesehen von der Beherrschung einer mächtigen theologischen Schule durch diesen Philosophen, und von der Anregung und Bestimmtheit, die neuere Philosophen von ihm empfangen haben und fortwährend empfangen: so sind selbst seine dürftigen Grundlinien einer Kunsttheorie, insbesondere für die Tragödie, von einer so massgebenden Einwirkung auf die Aesthetiker, Kunstrichter und Philologen bis in die jüngste Zeit gewesen, dass auch heute noch ein Philologe behaupten kann, was Aristoteles in der Poetik ausser der Katharsis (und auch diese nimmt er an) vortrage, sei „richtig, einleuchtend, unbestreitbar, voll gesunden Menschenverstandes“ (Weil), und dass Zweifel an der allgemeinen Gültigkeit dieser Lehren bei gründlichen Gelehrten sich fast nur schüchtern hervorwagen oder nur vorläufig wie zum Schein erhoben werden. Ein paar Beispiele anzuführen, mag hier nicht überflüssig erscheinen. Jacob Bernays schreibt in jener glänzenden kleinen Schrift: „Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie,“ welche unter den gelehrten Kennern des Aristoteles, wie wir im ersten Buche gesehen, viel Aufregung und

Streit ohne allseitige Ausgleichung veranlasst hat, folgende Worte: „Möge Niemand in voreiliger Zimpferlichkeit bie Nase rümpfen über vermeintliches Herabziehen der Aesthetik in das medicinische Gebiet. Unsere Aufgabe ist es zunächst nicht, eine an und für sich vollkommene Definition von Tragödie aufzustellen, sondern die Bedeutung der Wörter, welche Aristoteles in seiner Definition gebraucht hat, zu ermitteln auf dem Wege methodischer Hermeneutik.“ (S. 143). Allein der Schluss des Schriftchens zeigt deutlich genug, dass der Verfasser die aristotelische Definition für die vollkommene hält, wie er denn auch (S. 271) „die kathartische Wirkung“ im Sinne des Aristoteles nicht bloss der griechischen, sondern auch jeder andern „wahren Tragödie“ vindicirt. — Leonhard Spengel, des Ersteren entschiedenster Gegner, sagt im Eingange seiner gelehrten und vielseitigen Abhandlung „über die κάθαρσις τῶν παθημάτων“ (S. 9), es sei nicht die Frage, „ob Aristoteles selbst das Wahre getroffen und erkannt habe;“ aber auch er vertheidigt seine Auffassung der aristotelischen Lehre so, dass er sie zugleich als die an sich wahre darzustellen sucht. Susemihl indessen will der Entscheidung ausweichen: „Eine Würdigung des absoluten Werthes der aristotelischen Kunsttheorie,“ schreibt er [1]), „lässt sich nicht in den engen Grenzen geben, welche uns hier gesteckt sind. Sie ist überdies verfrüht, so lange nicht ein gründliches Verständniss der vorliegenden Schrift (der Poetik) im Ganzen und Einzelnen vollständig erreicht ist, und für diese Aufgabe bleibt trotz des Wustes von Literatur, den Jahrhunderte zu diesem Zwecke angehäuft haben, noch ungemein viel zu thun übrig, so dass wir froh sein dürfen, wenn unsere Bearbeitung auch nur diesem Ziele um ein nicht Unbedeutendes näher kommt. Noch ist in dieser Hinsicht auch unter den Berufensten vielfach über die wichtigsten Punkte Streit.“ Gegen diese an sich so bescheidene, aber in Bezug auf andere Ueberzeugungen so positiv verurtheilende Behauptung darf denn doch wohl die Meinung sich äussern, dass die Philologie, wenn nicht durch die Entdeckung neuer, wesentlich abweichender Handschriften auch eine ganz neue Basis für die Untersuchung gewonnen wird, bei allem Fortschritte hermeneutischer Studien schwerlich je einen wichtigen Punkt der bis dahin erzielten Resultate ändern wird, und dass diese Resultate in Bezug auf die Lehre von der Tragödie auch die wichtigsten Punkte wirklich umfassen.

[1]) A. a. O. Einleitung, S. 20—21.

Was sollte z. B. an dem Verständnisse der Definition der Tragödie noch geändert werden? Bliebe noch ein Punkt streitig, so wäre es der die Katharsis betreffende; und gerade in Bezug hierauf bemerkt ein Philologe ersten Ranges, Vahlen nämlich [1]), dass die Bernayssche „Katharsiserklärung jedem Widerspruch, so lange philologische Hermeneutik in Ehren bleibe, Trotz bieten werde.“ Uns wenigstens hat diese Erklärung entschieden auf den Weg zur richtigen Auffassung geführt.

Was von dem Verständnisse im Allgemeinen und im Einzelnen nunmehr erreicht ist und was als aristotelisch von den bedeutendsten wissenschaftlichen Autoritäten anerkannt wird, das kann durch solche reservirte Haltung, die Andern Schranken errichten will, der Prüfung und der Kritik nicht entzogen werden.

Ist aber so die materielle Grundlage für die Kritik gegeben, so fehlt andrerseits auch die formelle Hülfe nicht, indem theils Aristoteles eine eigene philosophische Grundlage und Begründung dargeboten hat, welche an sich selbst geprüft und gemessen werden kann, und ferner auf Erfahrungen auf dem ästhetischen Gebiete sich beruft, die nicht minder der Kritik unterworfen sind, theils ausserhalb der Theorie des Philosophen gelegene allgemein gültige Normen für die kritische Schätzung uns zu Gebote stehen.

§. 2.

Kritische Prüfung der poietischen (künstlerisch bildenden) Thätigkeit.

Indem die Kritik nun hier begonnen wird, muss es gestattet sein, über die Poetik hinaus- und zurückzugehen auf die poietische Thätigkeit als auf die von Aristoteles bezeichnete Quelle jeder Kunstschöpfung. Dass Aristoteles zuerst „den wesentlichsten Unterschied zwischen künstlerischem Bilden und sittlichem Handeln, zwischen Kunstlehre und Sittenlehre ausgesprochen,“ hebt Brandis wiederholt anerkennend hervor [2]).

Susemihl nennt die von Aristoteles vorgenommene „Scheidung theoretischer, praktischer und technischer Geistesthätigkeit“ die „rechte“ [3]). Allein während Zeller, welchen Susemihl für sich citirt,

---

[1]) Rangfolge etc. S. 180. Anm. 55.

[2]) Handbuch der Gesch. der Griech.-Röm. Philosophie II. Th. II. Abth. I. Hälfte S. 133; III. Th. I. Abth. S. 3.

[3]) A. a. O. S. 20.

schon sehr objectiv berichtet und es nicht versäumt, darauf hinzuweisen, dass die späteren Peripatetiker und die neuplatonischen Ausleger dem Aristoteles die Zweitheilung der ganzen Philosophie in theoretische und praktische zuschreiben, wofür es auch Anhaltspunkte in den aristotelischen Schriften gebe, und selbst das Uebereinstimmende der praktischen und der poietischen Thätigkeit hervorhebt [1]), übt Brandis trotz seiner anerkennenden Aeusserungen eine fast vernichtende Kritik gegen die Unterscheidung dieser von jener. Nachdem er nämlich dem Philosophen scheinbar eingeräumt, dass die nach Aussen gerichtete Thätigkeit sich unterscheide, je nachdem sie „in ihrem Werke ganz aufgehe und an ihm gemessen werde, oder abgesehen von ihrem Werke und Erfolge in sich selber, in der Wollung und ihrer Bestimmtheit Mass und Werthbestimmung finde," fährt er fort: „Und damit hat er (Aristoteles) den wesentlichsten Unterschied zwischen künstlerischem Bilden und sittlichem Handeln, zwischen Kunstlehre und Sittenlehre ausgesprochen, aber ausser Acht gelassen, dass ohne Willen oder Vorsatz auch das Erkennen nicht zu Stande komme und dass an den in ihm und seiner Qualität sich findenden unbedingten Werthbestimmungen ebensowohl unser Erkennen, wie unser künstlerisches Bilden in letzter Instanz gemessen werden müsse, dass daher die Anforderungen, die der Wille an sich selber zu stellen hat, als die letzten unbedingten Werthbestimmungen aller unserer Thätigkeit anzuerkennen seien, die sittliche Werthgebung mithin ebensowohl der erkennenden wie der künstlerisch bildenden übergeordnet werden müsse." Diese Kritik ist vollkommen richtig und — sie hebt den aristotelischen Unterscheidungsgrund zwischen praktischer und poietischer Thätigkeit auf. Durch die Nothwendigkeit des Willens oder des Vorsatzes unterscheidet sich die praktische Thätigkeit nicht einmal von der theoretischen, viel weniger denn von der poietischen. Jede menschliche Thätigkeit hat für das Subject derselben ihre unbedingte Werthbestimmung in der Willensentschliessung und -Energie und in deren Beschaffenheit. Dass die künstlerische Thätigkeit hiervon eine Ausnahme machen soll, ist eine durch keinen wissenschaftlichen Beweis und auch durch keine Erfahrung zu stützende rein willkürliche Annahme, die freilich mit dem Scheine der Genialität lange Zeit umgeben gewesen ist und manchem Künstler und

[1]) Die Philosophie der Griechen etc. II. Aufl. II. b. S. 123—124.

Kunstkritiker Kopf und Herz verwirrt hat. Der Kunst „an sich“ hat man mit mystischem Behagen einen Göttercult dargebracht, und daraus dann wiederum bewusst oder unbewusst gefolgert, dass der Künstler als solcher nicht bloss von jeder ethischen Verantwortung sondern auch von jeder ethischen Qualität und Anlage frei und ledig zu sprechen sei. Als ob je ein Künstler sein Kunstwerk wie eine Spinne ihr Netz aus sich herausgesponnen hätte! Allerdings, wenn man das beweisen könnte, so vermöchte man auch die von Aristoteles eingeführte poietische Thätigkeit in ihrer des ethischen Charakters überhobenen Selbstständigkeit nachzuweisen. Aber jeder Künstler, und wäre er auch das grösste Genie, das je die Erde berührt, muss ringen mit seiner Conception, mit der Idee, der Seele seines zu schaffenden Werkes, mit dem Ideale, mit seinem Stoffe ferner, mit den technischen Mitteln und mit widerstrebenden Elementen mannigfacher Art: bedarf er zu diesem Ringen keines Willens, keines männlichen Vorsatzes, keines beharrlichen Strebens im klaren Lichte der Erkenntniss? Und was anders bewegt seinen Willen als Motive, die irgendwie unter den Gesichtspunkt des Ethischen und der unbedingten Werthbestimmungen menschlicher Thätigkeit fallen müssen? Wir wollen diese Motive ehrlich beim Namen nennen und mit den niedrigsten beginnen.

Der Künstler schafft und arbeitet für seine materielle Existenz, oder für Tendenz und Parteizweck, oder aus Ruhmbegierde, oder aus Verlangen, seine Weltanschauung geltend zu machen, etwa auch höhere Cultur, wie er sie auffasst, zu verbreiten, oder aus Liebe zur Verherrlichung und zum Dienste der Religion, oder endlich aus Wohlgefallen an dem Schönen und an der formalen Darstellung desselben. Bei diesen letzten Worten ist es, als riefen schon mehrere Stimmen uns dazwischen: „Ja, aus Wohlgefallen an dem Schönen und an der Darstellung desselben! Das ist das einzige wahre und das eigentliche Motiv für den schaffenden Künstler, und aus diesem Motive schaffen, künstlerisch bilden, das heisst eben, die Kunst an sich werthschätzen und üben!“ — Nur nicht zu eilig. — Ob alle Künstler bloss aus dem zuletzt angeführten Beweggrunde schaffen sollten, ist eine Frage, die hier dahingestellt bleiben kann, da es nur darum sich handelt, die thatsächlich hervortretenden und die Kunstwerke in der Wirklichkeit uns erzeugenden Beweggründe anzuführen, um so zu prüfen, ob einer derselben die künstlerische Thätigkeit selbst jeder Werthbestimmung entziehe.

Diesen Schein könnte freilich nur der zuletzt erwähnte hervorrufen; bei den übrigen kann kein Streit sein.

Allein, die Kunst aus Wohlgefallen an dem Schönen üben, heisst nur insoferne dieselbe „an sich“ üben oder, was gleich bedeutend ist, um ihrer selbst willen, als sie auf diese Weise nicht aus geringeren Motiven geübt wird, nicht aber in dem Sinne „an sich,“ dass jenes Wohlgefallen selbst und die darauf sich gründende und daraus sich entwickelnde künstlerische Thätigkeit den Charakter der vernünftigen Subjectivität abstreifte und damit jede eigene Werthbestimmung verlöre. Sondern das Wohlgefallen an dem Schönen und die Willensrichtung auf die Arbeit für das Schöne behalten ihre Wurzel in der individuellen vernünftigen Natur und sind und bleiben also der ethischen Würdigung unterworfen, können sich dem Charakter des Ethischen nicht entziehen [1]). Und diese Erkenntniss drängt sich dem denkenden Menschen so unwillkürlich auf, dass Aristoteles, auf die Erfahrung aufmerksam, seine künstliche, fast möchte man sagen sophistische Scheidung der poietischen Thätigkeit von der praktischen offenbar vergisst, indem er die edle, die sittlich ernste und die gemeine Kunstrichtung der einzelnen Künstler in ursächliche Beziehung zu ihrem persönlichen ethischen Charakter bringt. Er findet, dass die sittlich ernsten Charaktere unter ihnen das Edle und Gute in der Geschichte gern nachahmen, und die leichtfertigeren das Schlechte [2]). Wie will er nun noch die poietische Thätigkeit, wenn sie so dem Zuge der ethischen Natur folgt, jeder Werthbestimmung an sich entziehen? — Er thut es auch nicht consequent; er hat sogar den Werth der Kunstthätigkeit in Parallele zu der praktischen so sehr betont, dass von ihrer Qualität offenbar auch der Werth ihrer Werke bedingt gedacht werden muss [3]).

---

[1]) Zu den überraschendsten Wunderlichkeiten hat das unverstandene Reden von dem Ueben der Kunst um ihrer selbst willen auch sonst bedeutende Männer verleitet. So ist dem Solger (Wiener Jahrbücher der Lit. Bd. VII. S. 93) die Darstellung der Wirklichkeit und der Gegenwart in ihrem Wesen (durch das Drama) Kunst um der Kunst willen, nicht aber die Beziehung dieser Gegenwart auf irgend etwas ausser ihr, was gar keine Kunst wäre. Das Wesen der Wirklichkeit und der Gegenwart wäre also Object der Kunst und auch die Kunst selbst, und die Beziehung der Gegenwart auf irgend etwas ausser ihr weder Kunst-Object noch die Kunst selbst! Das ist der Verstand der Verständigen! —

[2]) Poet. 1448 b. 24 . . . *διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις κτλ.*

[3]) Eth. Nic. II.. 1. p. 1103 b 6 ff.

Wir kommen zu der Kehrseite in dem aristotelischen Satze von der Unterscheidung der praktischen und der poietischen Thätigkeit. Es soll nämlich, wie bereits berichtet wurde, auf das Werk, welches die praktische Thätigkeit hervorbringt, für die Werthschätzung nicht ankommen; diese sei vielmehr in der Handlung an sich zu suchen. Durch das richtige Verhältniss der Willens-Strebung zur Wahrheit werde das Handeln zur εὐπραξία, zum gutbeschaffenen Handeln; die Wahrheit im Werke sei nicht in Betracht zu ziehen. So unzweifelhaft es nun ist, dass für die Werthschätzung der menschlichen Thätigkeit als solcher (und somit auch des handelnden Subjectes oder der Persönlichkeit) der zu Grunde liegende Wille mit seiner Qualität massgebend sei, ebenso gewiss ist es andererseits, dass nach Aristoteles der ethische Charakter des Menschen sich nur im Staate vollkommen entfalten kann, also eine reale Beziehung auf die Societät, auf Gemeinschaft und Gegenseitigkeit hat. Und jedes sociale und politische Band wird vermittelt und vollzogen durch die Wirksamkeit und durch das Werk der praktischen Thätigkeit Einzelner. Der Werth aber dieser Wirksamkeit und dieses Werkes wird bestimmt nach dem Masse der Förderung der Gemeinschaft und Gegenseitigkeit, in welcher auch die ethische Natur des Einzelnen sich entwickelt und vollendet. Sollte es denn auch, um ein auffälliges Beispiel zu wählen, selbst dem Aristoteles in den Sinn gekommen sein, den Lenker eines Staates in seiner Wirksamkeit nur nach seinem guten Willen und Vorsatz zu beurtheilen? Sollte er wohl bei der Schädigung des Gemeinwohls durch dessen praktische Thätigkeit, indem derselbe die Erreichung des Staatszweckes, des dem Staatsleben als Ziel gesetzten ἀγαθόν, hinderte, statt förderte, das empörte Volk tröstend mit den Worten beschwichtigt haben: „Seht auf die gute Willens-Strebung des Urhebers, welche nicht besser sein kann; das Werk, der Erfolg seiner praktischen Thätigkeit ist für die Werthschätzung dieser Thätigkeit ohne alle Bedeutung und hat auch an sich keinen eigenthümlichen Werth?" So würde er nicht gesprochen haben. — Das Werk des praktisch wirksamen Menschen in Staat und Familie hat einen Werth in sich und reflectirt diesen auf die Thätigkeit sogar zurück, die weder in der socialen noch in der politischen Ordnung von jenem getrennt aufgefasst wird.

Hiernach hat also weder die praktische Thätigkeit ihren Werth bloss in sich selbst, noch hat ihn die poietische allein in dem Werke,

und damit fällt die aristotelische Unterscheidung. Die Kunstthätigkeit ist nur eine bestimmte Richtung der praktischen, in deren Verzweigung ihre Sonderung und Eigenthümlichkeit gesucht werden muss; sie ist von der praktischen weder gänzlich verschieden noch fällt sie gänzlich mit dieser zusammen; sie ist vielmehr eine genau sich charakterisirende Aeusserung derselben, — eine von den vielen Aeusserungen, die sie nicht erschöpft. Aristoteles hat denn auch selbst wiederholt seine Unterscheidung der poietischen Thätigkeit als einer dritten neben der theoretischen und der praktischen, wie es scheint, ganz vergessen, jedenfalls nicht in Betracht gezogen. Indem er nämlich erklärt, die Philosophie heisse mit Recht Wissenschaft der Wahrheit, fügt er hinzu, das Ziel der theoretischen sei die Wahrheit (als solche), das der praktischen das Werk (nach der Wahrheit)[1]; nicht die Thätigkeit an sich, sagt er, sondern das Werk. Und ebenso setzt er ein anderes Mal dem theoretischen Geiste nur den praktischen entgegen[2]. Auch ist zu beachten, dass in der aristotelischen Schule die Eintheilung der Philosophie in die theoretische und in die praktische die übliche geworden ist, und dass ferner die späteren Peripatetiker und die neuplatonischen Ausleger, wie schon hervorgehoben wurde, gerade diese Eintheilung auf Aristoteles selbst zurückführen[3]. Die Scheidung der poietischen Thätigkeit von der praktischen ist offenbar also in ihrer Wurzel nicht anerkannt worden,

Auch Brandis[4]) kommt in seinen durch Gewissenhaftigkeit wie durch Scharfsinn immer ausgezeichneten Untersuchungen zu einem Resultate, welches wörtlich mitzutheilen zweckmässig scheint: „Augenscheinlich sollen der praktische und poietische Verstandesgebrauch einander näher stehen, als je einer von beiden dem theoretischen, und so liegt dieser Dreitheilung gewissermassen die nachher vorherrschend gewordene Zweitheilung, die des Innshinein- und Ausunsherausbildens zu Grunde; auch Aristoteles selber fasst hin und wieder jene beiden Glieder unter der Bezeichnung des Praktischen, auch wohl des Poietischen, einheitlich zusammen und weist beiden zugleich das

[1]) Metaph. II., 1. p. 993 b. 19—20: *ὀρθῶς δ' ἔχει καὶ τὸ καλεῖσθαι τὴν φιλοσοφίαν ἐπιστήμην της ἀληθείας. θηωρητικης μὲν γὰρ τέλος ἀλήθεια, πρακτικης δ' ἔργον.* Vgl. Eth. Eud. I., 1. p. 1214 a 8 ff.

[2]) Eth. Nic. VI., 12. p. 1143 a 35 ff. u. a. a. O.

[3]) Vgl. Zeller, a. a. O. S. 122 ff.

[4]) Geschichte der Entwickelung etc. S. 408.

Gebiet des Andersseinkönnenden, der Theorie das des Nichtandersseinkönnenden, Unveränderlichen an." — Allerdings stehen der poietische und der praktische Verstandesgebrauch einander so nahe, dass der poietische immer ein praktischer ist, wenn sich dieser Satz auch nicht umkehren lässt.

Aber freilich glaubt Teichmüller[1]) noch unter einem ganz andern Gesichtspunkte in der Lehre des Aristoteles einen specifischen Unterschied zwischen Handlung (πρᾶξις) und Kunstthätigkeit (ποίησις) erkannt zu haben. Es sei ein zwar in seiner allgemeinen Beziehung wohl bekannter, von Bonitz[2]) und Andern hervorgehobener Unterschied, auf die Sonderung von Praktik und Poetik sei derselbe vor ihm aber noch nicht bezogen worden. Doch hören wir ihn selbst. „Aristoteles kommt also in der Metaphysik bei der Erklärung von Potenz und Actus auf die beiden verschiedenen Formen der Energien, die nur der Analogie nach noch übereinstimmen. Diese beiden sind die Bewegung und Handlung. Vollkommene Handlung oder Energie im eigentlichen Sinne nennt er das Wirklichsein ohne Zeitbestimmung; z. B. kann man sagen: er sieht und hat gesehen zugleich; er lebt und hat gelebt zugleich; er denkt und hat dasselbe zugleich gedacht. Handlung ist desswegen der Zweck selbst, das Vollkommene, das seinen Zweck nicht ausser sich hat, ihn nicht erst zu erreichen sucht oder auf dem Wege dahin ist, sondern selbst die Wirklichkeit desselben. — Diesem gegenüber steht eine zweite Form der Energie, die Aristoteles Werden und Bewegung nennt; sie ist wesentlich an die Zeit gebunden und durchaus von einer äusseren Gränze eingeschränkt; daher nothwendig immer unvollkommen; den Zweck verfolgend, nicht besitzend. So kann man z. B. nicht zugleich ein Haus bauen und gebaut haben, nicht zugleich lernen und gelernt haben; ein Ding kann nicht zugleich trocken werden und getrocknet worden sein; die Bewegung ist also immer unfertig, oder muss dann aufhören, wenn sie beim Ziele angelangt ist. Zu dieser zweiten Form der Energie gehört die Kunstthätigkeit. Dies deuten nicht bloss die Beispiele an, welche, wie z. B. das Häuserbauen, aus der Kunst genommen werden, sondern es wird auch Sophist. elench. 22. 178 a. 9.

[1]) A. a. O. II., S. 41 ff.
[2]) Comment. zur Metaph. zu p. 1048 b. 18. S. 396 f.

ausdrücklich das *ποιεῖν* in derselben Verbindung genannt: „Kann man zugleich schaffen (*ποιεῖν*) und geschaffen haben? Nein. Aber freilich ist's sicherlich möglich, zugleich und in derselben Beziehung dasselbe zu sehen und gesehen zu haben." Dass Aristoteles hier an einem Orte der Topik, wo er beliebig in seine systematischen Lehrbestimmungen hineingreift, diese Wahrheit als ausgemacht hinstellt, dass beim Schaffen (*ποιεῖν*) das praesens und perfectum nicht zugleich möglich ist, kann als ein Zeichen gelten, dass von ihm diese Behauptungen im systematischen Zusammenhange schon festgestellt waren. Wir werden desshalb nun auch diese Bestimmung in den Nikomachien VI. 4. wiederfinden und leicht verstehen. Er sagt nämlich wörtlich: „Jede Kunst bezieht sich auf ein Werden." Und an einer andern Stelle negativ: „Keine Kunst bezieht sich auf eine wirkliche Energie." Nun verschwindet der Schein, als wäre seine obige Behauptung von dem Unterschiede der Handlung und Kunstthätigkeit eine leere Phrase; man sieht, Aristoteles hat den Begriff der Handlung scharf genommen und bezieht sich desshalb ohne Weiteres auf anderweitige Untersuchungen, wo die Kunstthätigkeit auf das Werden und die Bewegung zurückgeführt wird. Da diese beiden Formen aber im höchsten Gegensatze stehen, so ist dadurch auch die Unterscheidung von Handlung und Kunstthätigkeit hinreichend begründet" [1]).

Es ist wahr, dass vor Teichmüller die hier in Betracht gezogenen Hauptstellen Niemand auf die aristotelische Unterscheidung von praktischer und poietischer Thätigkeit angewendet hat; und es ist auch wahrscheinlich, dass nach ihm Keiner mehr dieselbe darauf beziehen wird. Zunächst ist zu bemerken, dass Aristoteles selbst nur an einer der angeführten Stellen den Unterschied zwischen den in Frage stehenden Thätigkeiten hervorzuheben beabsichtigt, was unbestreitbar ist. In Bezug auf die übrigen jedoch müssen wir sagen: der Unterschied wird auch nicht gelegentlich und nebenbei bestimmt, ja nicht einmal berührt. Aus der Stelle, welche wirklich „Schaffen und Handeln" (*ποίησις καὶ πρᾶξις*) unterschieden haben will, sind die Worte entnommen: „Jede Kunst bezieht sich auf ein Werden" [2]). Das heisst nur mit andern Worten: die schaffende Thätigkeit in

[1]) Teichmüller, a. a. O. II., S. 41—44.
[2]) Eth. Nic. VI., 4. p. 1140 a 10 f.: *ἔστι δὲ τέχνη πᾶσα περὶ γένεσιν:* „Jede Kunst beschäftigt sich mit einem Werden, hat ein Entstehendes zur Absicht und zum Ziele."

allen ihren Verzweigungen richtet immer ihre Tendenz darauf, Etwas hervorzubringen; ihre künstlichen Mittel, ihr Sinnen und Trachten gehen darauf aus, dass Etwas von dem Möglichen, welches sein kann und nicht sein kann, entstehe. So nämlich erklärt sich Aristoteles weiter hierüber in unmittelbarem Anschluss an jene Worte. Wenn gleich er nun eben daselbst unumwunden erklärt, dass Schaffen und Handeln verschieden seien, und hierfür auf eine andere — leider verloren gegangene — Schrift sich beruft, so betont er doch auch, dass das Handeln sich ebenfalls auf dem Gebiete des Möglichen bewege; womit es sich aber auf diesem Gebiete beschäftige, ist hier nicht angegeben. Die Definition des Schaffens und des Handelns stimmt bis auf die beiden Wörter „praktisch" und „poietisch" völlig überein, und diese werden nicht weiter erklärt. Kurz: „die Kunst beschäftigt sich mit einem Werden," heisst nichts mehr als: die schaffende Thätigkeit schafft. Aber auch der Vorsatz und die Willensstrebung, welche die praktische Thätigkeit in Bewegung setzen, beziehen sich nicht auf ein schon Gewordenes, sondern auf Etwas aus dem Gebiete des Möglichen, das erst sein wird [1]).

Es soll nun ferner nach Teichmüller in negativer Weise dasselbe, was jener Satz besage, durch folgende Worte ausgedrückt werden: „Keine Kunst bezieht sich auf eine wirkliche Energie." Wer möchte nicht glauben, dieser Ausspruch sei direkt aus einer Abhandlung des Aristoteles über das Wesen der Kunst entnommen? So verhält es sich aber nicht; wir haben es vielmehr mit einer gelegentlichen Aeusserung zu thuen, die, aus dem Zusammenhange gerissen, sich uns nur verstümmelt darstellt. Wir finden sie nämlich in der Nikom. Ethik dort, wo der Philosoph an die Lösung der Frage geht, ob die Freude (ἡδονή, hier in umfassender Bedeutung) ein Gut sei. Im zwölften Kapitel des siebenten Buches führt er die Einwendungen verschiedener Philosophen an, die er dann im 13. Cap. widerlegt. Unter den Einwendungen war auch diese: „Es giebt keine Kunst (zur Hervorbringung) der Freude, und doch ist jedes Gut ein Werk der Kunst." Hierauf antwortet Aristoteles: „dass keine Freude ein Werk der Kunst sei, ist ganz richtig und naturgemäss; es giebt auch keine Kunst für die Hervorbringung irgend einer anderen Energie, sondern sie hat nur mit der Potenz zu thun; gleichwohl scheint doch auch die Kunst, wohlriechende Salben zu bereiten, wie auch

[1]) A. a. O. p. 1139 b 5—9.

die Kochkunst eine Kunst zu sein, Vergnügen zu bereiten" [1]). Es bedarf für den aufmerksamen Leser kaum noch der Erinnerung, dass hier die Frage nur sei, was die Kunst hervorbringe und was nicht, keineswegs aber, was sie selber sei, ob vollkommene Energie oder bloss Werden und Bewegung. Die Anwendung ist also gänzlich verfehlt und nur Folge eines auffallenden Missverständnisses.

Doch nun kommt die Hauptstelle aus der Methaphysik. Hier (p. 1048 b 18—35) soll Aristoteles zwei so verschiedene Formen der Energien lehren, dass dieselben nur der Analogie nach noch übereinstimmen, und diese Formen seien „die Bewegung und die Handlung." Die letztere sei vollkommen oder Energie im eigentlichen Sinne, und so nenne Aristoteles „das Wirklichsein ohne Zeitbestimmung" und ohne Zweckbeziehung nach aussen, die erstere sei „wesentlich an die Zeit gebunden," von Aussen beschränkt, den Zweck verfolgend nicht besitzend, und dieser Form der Energie gehöre die Kunstthätigkeit an. Was sagt Aristoteles? Von den Handlungen, welche eine Grenze haben, nach Erreichung eines vorgesteckten Zieles aufhören, ist keine sich selbst Zweck, sondern sie beziehen sich auf einen Zweck, der ausser ihnen liegt. So ist die Handlung des Trockenmachens oder des Trocknens nicht als solche bezweckt, sondern ihr Zweck ist die Trockenheit eines Dinges. Die Handlung des Trocknens ist also nicht in sich vollendet; sobald sie vollendet ist, hört sie auf, ist sie selbst vorüber; denn sie ist Bewegung zum Zwecke hin, bei welchem angelangt, sie zu Ende ist. Man kann sagen: er sieht zugleich und hat gesehen, er denkt und hat gedacht, er lebt glücklich und hat glücklich gelebt; — aber nicht: er lernt

[1]) p. 1153 a 23—27: *τὸ δὲ τέχνης μὴ εἶναι ἔργον ἡδονὴν μηδεμίαν εὐλόγως συμβέβηκεν· οὐδὲ γὰρ ἄλλης ἐνεργείας οὐδεμιᾶς τέχνη ἐστίν, ἀλλὰ τῆς δυνάμεως· καίτοι καὶ ἡ μυρεψικὴ τέχνη καὶ ἡ ὀψοποιητικὴ δοκεῖ ἡδονῆς εἶναι.*

[1]) Es erscheint zweckmässig, die Stelle (nach den Berichtigungen von Bonitz) hier mitzutheilen:

„*Ἐπεὶ δὲ τῶν πράξεων ὧν ἔστι πέρας οὐδεμία τέλος ἀλλὰ τῶν περὶ τὸ τέλος, οἷον τοῦ ἰσχναίνειν ἡ ἰσχνασία αὐτὸ* (int. *τέλος*), *αὐτὰ δὲ* (int. *τὰ πράγματα*) *ὅταν ἰσχναίνῃ οὕτως ἐν κινήσει, μὴ ὑπάρχοντα ὧν ἕνεκα ἡ κίνησις, οὐκ ἔστι ταῦτα πρᾶξις ἢ οὐ τελεία γε· οὐ γὰρ τέλος· ἀλλ᾽ ἐκείνη, ἐν ᾗ ἐνυπάρχει τὸ τέλος, καὶ πρᾶξις* (int. *ἐστί*)· *οἷον ὁρᾷ ἅμα καὶ ἑώρακε καὶ φρονεῖ καὶ πεφρόνηκε καὶ νοεῖ καὶ νενόηκεν· ἀλλ᾽ οὐ μανθάνει καὶ μεμάθηκεν οὐδ᾽ ὑγιάζεται καὶ ὑγίασται. εὖ ζῇ καὶ εὖ ἔζηκεν ἅμα, καὶ εὐδαιμονεῖ καὶ εὐδαιμόνηκεν· εἰ δὲ μή, ἔδει ἄν ποτε παύεσθαι, ὥσπερ ὅταν ἰσχναίνῃ· νῦν δ᾽ οὔ, ἀλλὰ ζῇ καὶ ἔζηκεν. τούτων δὴ δεῖ τὰς μὲν κινήσεις λέγειν, τὰς δ᾽ ἐνεργείας. πᾶσα γὰρ κίνησις ἀτελής, ἰσχνασία, μάθησις, βάδισις, οἰκοδόμησις. κτλ.*

und hat gelernt, er wird geheilt und ist geheilt, er geht und ist gegangen, er baut ein Haus und hat's gebaut, es wird und ist geworden, es bewegt und hat bewegt. Die letzteren in sich noch unfertigen Handlungen will der Philosoph nur Bewegungen nennen, die ersteren Energien. Zunächst also sagt Aristoteles nicht, dass es sich hier um zwei „verschiedene Formen der Energie handle, die nur der Analogie nach noch übereinstimmten,“ und noch weniger, dass der specifische Unterschied der poietischen von der praktischen Thätigkeit angegeben werden solle. Die beiden Arten der hier bezeichneten Thätigkeiten werden vielmehr „Handlungen,“ (πράξεις) genannt, wenn die eine Art auch das Prädicat „unvollendet“ oder „unfertig“ erhält. Würde hier nur der Satz: „Die Kunstthätigkeit unterscheidet sich specifisch von der praktischen“ [1]), erklärt und begründet, so würde das Gehen, z. B. ein Gang nach Theben [2]), als eine Ausübung der Kunst betrachtet werden müssen, wie auch das Trocknen und Lernen, während das ideale Denken, die Function des theoretischen Verstandes, zur praktischen Thätigkeit gehörte [3]). Endlich hat Aristoteles eine in sich hinfällige Unterscheidung aufgestellt in jener Behauptung des Zugleich von Gegenwart und Vergangenheit, was sofort einleuchtet, wenn man dem Sehen, Denken etc. ein Object giebt.

§. 3.

Prüfung des Begriffes der Kunst.

Bei der Prüfung des aristotelischen Begriffes von der Kunst müssen vor Allem Missverständnisse vermieden werden, welche die Vieldeutigkeit des Ausdrucks τέχνη (gewöhnlich durch „Kunst“ übersetzt) hervorruft. Dass derselbe ein Terminus sei, der seinen Inhalt scharf begrenze und namentlich von der Theorie oder theoretischen Wissenschaft scheide, ist anerkannt, aber „zwischen durch,“ sagt Teichmüller [4]), „lege Aristoteles beliebig die gangbare Bedeutung hinein,“ wie z. B. im ersten Capitel des I. B. der Methaphysik, wo er zur τέχνη die Mathematik — eine offenbar theoretische Wissenschaft — rechne. Wir fügen hinzu, dass Aristoteles das Wort

---

[1]) Polit. I., 4. p. 1254 a 5: διαφέρει ἡ ποίησις εἴδει καὶ ἡ πρᾶξις.

[2]) Phys. VI., 1. p. 231 b. 30—31.

[3]) In der von Teichmüller noch angeführten Stelle Sophist. elench. 22. p. 178 a 9 ff. heisst das Wort ποιεῖν gar nicht „schaffen,“ da es im Gegensatze zu πάσχειν angewendet wird.

[4]) Bd. II. S. 7.

zuweilen ganz gleichbedeutend mit Wissenschaft (ἐπιστήμη) im Allgemeinen gebraucht [1]).

Die Eintheilung der Kunst in banausische und freie berührt ihr Wesen nicht (vgl. Polit. VIII., 2. p. 1337 b 8 ff.). Dagegen schliesst der aristotelische Terminus τέχνη als solcher sowohl die nützliche wie die nachahmende Kunst ein; nur die letztere umfasst unsere schönen Künste im engeren Sinne; denn zu diesen gehört dem Philosophen der Begriff der Nachahmung. Seine Definition nehmen wir hier denn auch nur, insofern sie durch Hinzudenken des Momentes der Nahahmung auf den höheren Inhalt sich beziehen lässt.

Wenn also die Kunst von Aristoteles definirt wird als „eine nach wahrer Idee bildende Fertigkeit," so zaubert er gleichsam eine blendende Erscheinung des Wesens der Kunst vor unsern erstaunten Blick. Liest man die Definition zum ersten Male, so glaubt man zu erfahren, was es bedeutet, das Wort des Räthsels finden: so wahr und einleuchtend erscheint Alles in derselben. Aber bei näherer Erwägung meint man doch, etwas zu vermissen, und bei längerem Prüfen will fast der klare Gedanke, der momentan aufgeblitzt, sich wieder in mystisches, räthselhaftes Halbdunkel hüllen. Und des Räthsels Grund liegt in der unausweichlichen Frage: aber was bildet die Kunst? Aristoteles giebt hierauf hinsichtlich der schönen Kunst eine herkömmliche Antwort: „Nachahmungen" bildet sie. Dieselbe Antwort hatte vor ihm Platon gegeben, der sie auch nicht erfunden, sondern als die allgemein gegebene vorgefunden, als solche betrachtet und weiter überliefert hatte. Es ist also die Antwort des denkenden Hellenen überhaupt, der in der Kunst eben eine nachahmende Thätigkeit sah.

Wenn nun Aristoteles in der Definition diesen so allgemein anerkannten Begriff der Nachahmung umgeht oder übergeht, so geschieht dies nur scheinbar, indem er denselben als dem Hellenen selbstverständlich mitverstanden weiss und wissen will. Nehmen wir also dies Moment mit auf, dann ist es, als hätte er gesagt: „die Kunst ist eine nach wahrer Idee — Nachahmungen — bildende

---

[1]) Sophist. elench. 9. p. 170 a 20 ff. Ebenso bedeutet τέχνη im 2. und 3. Cap. des I. B. der Politik nur Wissenschaft im Allgemeinen. Dass Teichmüller (II., 87) die Wirthschaftslehre (οἰκονομική) als eine „Kunst" auffasst, hat noch in der Nichtbeachtung des Umstandes, dass Eth. Nic. I., 1 Wissenschaft, Handlung und Kunst unter den Gesichtspunkt des gemeinsamen höchsten Zweckes gestellt sind, seinen Grund.

Fertigkeit.“ Der Begriff der Nachahmung bestimmte auch ihm Inhalt und Werth des Begriffes der Kunst. Aber wenn zwei dasselbe sagen, so ist es, wie bekannt, doch nicht dasselbe.

Es ist demnach wiederholt zu erwägen, was die Nachahmung dem Aristoteles bedeute.

Indem der Philosoph behauptet, durch die angeborene Fähigkeit, nachzuahmen, unterscheide sich der Mensch von den Thieren, schliesst er schon das gedankenlose Copiren der äusseren Erscheinung, worin der Affe sich gefällt und was der Rabe und die Elster thut, von seinem Begriffe der künstlerischen Nachachmung aus. Nicht die Nachahmung der rein veräusserlichten, von Wesen und Leben getrennten (oder doch abstrahirten) Form ist Kunst. Selbst die in ursächlichem Zusammenhange und in Wechselbeziehung mit Wesen und Leben noch befindlichen Formen der Wirklichkeit bedürfen der Correctur und Vollendung von Innen heraus, und diese Correctur und Vollendung hat der Künstler durch geniale Anwendung der innerlich vom Geiste ergriffenen, d. h. geschauten Ideen der Dinge in der Nachbildung anzustreben. Nachahmen und nach wahrer Idee bilden ist dasselbe von verschiedenem Gesichtspunkte aus betrachtet. Die Fertigkeit nach wahrer Idee zu bilden, ist dem Philosophen nichts Anderes, als das zur Kraftthätigkeit vollkommen entwickelte Vermögen, die Ideale nachzuahmen, die Ideen, die noch nicht vollkommen real sind, in der Vollkommenheit ihrer Erscheinungen gleichsam mittelst Spiegelbildes zu zeigen, d. h. Aehnlichkeiten der Ideale zu gestalten, worin die Wirklichkeit als idealisirte offenbar wird.

Die Ideale sind nämlich, wie früher bemerkt wurde, *τα καθόλου*, die Allgemeinbegriffe, nach welchen die individuelle Erscheinung der Dinge sich gestalten soll, aber in Wirklichkeit sich niemals vollkommen entwickelt.

Die Kunst, lehrt daher Aristoteles ganz im Geiste seiner Definition, geht über die Copie der Wirklichkeit hinaus und prägt die Individualität ihres Gegenstandes aus, wie sie sein soll, d. h. wie ihr Begriff in dem Allgemeinen enthalten ist, wie es ihrem *λόγος ἀληθής*, ihrer wahren Idee entspricht. Das hat Teichmüller in seiner unklaren Polemik gegen Frauenstaedt und Vischer (II., S. 166—168) nicht beachtet[1]). Der Satz des Ersteren: „dem Aristot. ist die künstlerische Nachahmung Abbildung des Wesentlichen, Allgemeinen, Ewi-

[1]) Wir werden hierauf an einer anderen Stelle noch näher eingehen.

gen, Idealen, das in den einzelnen Dingen und Verhältnissen zur Erscheinung kommt." wäre sofort richtig, wenn der Schluss lautete: „zur Erscheinung kommen soll." Die citirte aristot. Stelle (Poet. IX.) ist auch nur mit Beziehung auf das Soll zu erklären. Dieses Soll ist aber das τὸ τί ἦν εἶναι, welches auch „im Kreise des Wandelbaren" seine ewige Bedeutung behält . . . Die Kunstthätigkeit erkennt als solche nicht das Ewige, um in dieser Erkenntniss zu ruhen; noch weniger schafft sie es, sondern sie überkommt es vom Geiste und bildet den Wiederschein desselben in vollkommeneren Formen als die Wirklichkeit sie darbietet.

Was August Wilhelm von Schlegel in dem aristotelischen Begriffe von der Kunst als von einer Nachahmung vermisst [1]) — die Beziehung auf das Allgemeine, — ist eben darin wirklich enthalten. Nur geht Schlegel in der Dehnung des Begriffes noch weiter und zu weit. „Wird nun die Natur in dieser würdigsten Bedeutung genommen," schreibt er, „nicht als eine Masse von Hervorbringungen, sondern als das Hervorbringende selbst, und der Ausdruck „Nachahmung" in dem edleren Sinne, wo es nicht heisst, die Aeusserlichkeiten eines Menschen nachäffen, sondern sich die Weise seines Handelns zu eigen machen: so ist nichts mehr gegen den Grundsatz einzuwenden, noch zu ihm hinzuzufügen. „„Die Kunst soll die Natur nachahmen,"" das heisst nämlich, sie soll, wie die Natur, selbstständig schaffend, organisirt und organisirend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch eine innewohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren." In dieser Auffassung hatte Schlegel einen Vorgänger an Moritz und einen Nachfolger an Schelling. Seine Ansicht hat ihren prägnantesten Ausdruck aber in Folgendem gefunden: „Man könnte die Kunst daher auch definiren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklärte und zusammengedrängte Natur. Der Grundsatz der Nachahmung, wie er gewöhnlich ganz empirisch genommen wird, lässt sich also geradezu umkehren. „„Die Kunst soll die Natur nachahmen,"" heisst mit andern Worten, „„die Natur (die einzelnen Naturdinge) ist in der Kunst Norm für den Menschen."" Diesem Satz ist geradezu entgegengesetzt der wahre: der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur" [2]).

---

[1]) Ueber das Verhältniss der schönen Kunst zur Natur. a. a. O.
[2]) A. a. O. S. 307—308.

Der Künstler findet nämlich, nach der Meinung Schlegel's, die schaffende Natur „in seinem eigenen Innern, im Mittelpunkte seines Wesens durch geistige Anschauung;“ denn der Mensch ist „Spiegel des Weltalls für sich selbst.“ Obgleich also Schlegel den Menschen in seinem Innern die schaffende Natur durch geistige Anschauung finden, also nur formal erkennen lässt, wie durch einen Spiegel sogar, so soll der Künstler nun doch real ihr Schaffen fortsetzen und Schöpfungen im eigentlichen Sinne des Wortes hervorbringen, nämlich „lebendige Werke,“ die durch eine ihnen selbst inwohnende Kraft beweglich seien! Das ist zu viel. Die Kunst, auf formaler Thätigkeit beruhend, bildet auch nur Formen, Bilder von Organismen, schafft aber nicht reale Lebensprincipien in verklärter Entfaltung, keine in sich lebende Substanz in erhöhter vollendeter Erscheinung. Verklärung leuchtet durch ihre Formen, die man fast Photographien der Ideale nennen möchte; aber die reale Erscheinung, die wirkliche Darstellung der Urbilder sind sie nicht. Die Gebilde der Kunst sind keine Täuschung, aber auch nicht die vollkommene Wirklichkeit der Natur, sondern ein bezaubernder Schein höheren Daseins, eine in die Sinne fallende Wiederspiegelung der geistig geschauten aber noch nicht in voller Realität erschienenen Ideale. So viel und nicht mehr liegt in dem aristotelischen Begriffe von der Kunst. Es ist dieselbe Auffassung, welche Rosenkranz mit Recht Göthe zuschreibt[1]). Hier sind seine Worte: „Die Nachahmung der Natur im Sinn eines Batteux als Copiren der empirischen Wirklichkeit ward von ihm (von Göthe) als der falsche Weg anerkannt, das wahre Ideal der Kunst zu realisiren. Die Werke der Natur sind in ihrer Existenz tausendfältiger Bedingtheit preisgegeben, welche die Erscheinung der absoluten Schönheit in ihnen verkümmert. Die Kunst soll ihre Gestalten aller gemeinen Bedürftigkeit, aller Abhängigkeit vom Zufall entheben; sie soll die Ewigkeit der Harmonie von Wesen und Form ausdrücken. Sie soll naturwahr sein, nicht als ein Nachschildern des unmittelbar Gegebenen, sondern als ein Darstellen dessen, was die Natur selber hervorzubringen strebt, was ihr aber, in der Kreuzung so vieler äusserlicher Bedingungen, völlig zu erreichen versagt bleibt. So verfuhren die Griechen.“ Es ist dies nur wie eine Erläuterung des aristotelischen Gedankens.

---

[1]) Rosenkranz, Göthe etc. S. 67.

Bei Aristoteles also bedeutet der Satz: die Kunst ist Nachahmung, dasselbe wie der andere: sie bildet nach wahrer Idee, macht die erschaute ideale Form im Bilde real; es sind nur zwei Auffassungen des einen Gedankens: die Kunst ahmt das Ideal nach, und das heisst im Sinne des Philosophen: sie stellt das die Wirklichkeit überragende παράδειγμα [1]), das Gegen- oder Spiegelbild des Ideals dar. Damit ist die Kunst freilich allem Zufall und aller Willkühr entzogen, sie kann sich nur bewegen und schaffen innerhalb des Gesetzes der Nothwendigkeit oder doch der Wahrscheinlichkeit. Derjenige wird also nie ein wahrer Künstler sein, — und hätte er auch die grösste technische Fertigkeit, — welcher keinen intelligenten Anblick der Ideale, die der Geist schliesslich unmittelbar ergreift und durch welche er die Dinge, wie sie sein sollen, d. h. in der vollen Schönheit ihrer erreichten Bestimmung schaut, in sich trägt; denn das Bilden nach falscher, d. i. der Bestimmung nicht entsprechender Idee, nach vermeintlichem Ideale, ist, wie früher mitgetheilt wurde, keine Kunst, ist ἀτεχνία.

Auf diese Weise hat Aristoteles Wesen und Ziel der Kunst unvergleichlich tiefer und richtiger erfasst und bezeichnet als Platon und als es irgend ein anderer Theoretiker vor ihm vermocht hatte. Auch Platon sah in der Kunst eine Nachahmung (μίμησις), wenigstens in dem uns hier interessirenden Theile seines grossen, ebenfalls die sogenannten nützlichen Künste und sogar das Meiste der praktischen Thätigkeit umfassenden Kunstgebietes [2]).

Aber diese platonische künstlerische Nachahmung, weit entfernt sich auf das innerste Wesen der Dinge nach ihrer Bestimmung zu beziehen, hatte zum Inhalte nur den schwachen Schein der unvollkommenen Erscheinung. Mag er immerhin hinsichtlich der Ausdrücke ποιητής, ποιητικός und ποίησις dem allgemeinen Sprachgebrauche sich anbequemen: das Wort „schaffen" (ποιεῖν) verwendet er, wie weit er den Begriff in der Definition auch ausdehnt [3]), eigentlich technisch

---

[1]) Poet. 1461 b 13: τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. Dies ist aber als solches immer noch nicht das im Geiste lebende Ideal selbst, das keine äussere Darstellung vollkommen ausdrückt und erreicht. Doch hat in dem hier hervorgehobenen aristotelischen Ausspruche Cicero's Anschauung von dem Verhältnisse der Kunstleistung zur Schönheitsidee bereits eine Vorausnahme gefunden; ja selbst Plotin's Lehre kann darauf fussen.

[2]) Sophista, 219 A: γεωργία μὲν καὶ ὅση περὶ τὸ θνητὸν πᾶν σῶμα θεραπεία, τό τε αὖ περὶ τὸ ξύνθετον καὶ πλαστόν, ὃ δὴ σκεῦος ὠνομάκαμεν, ἥ τε μιμητική, ξύμπαντα ταῦτα δικαιότατα ἑνὶ προσαγορεύοιτ' ἂν ὀνόματι.

[3]) A. a. O. B. πᾶν ὅπερ ἂν μὴ πρότερόν τις ὂν ὕστερον εἰς οὐσίαν ἄγῃ,

doch am liebsten nur zur Bezeichnung der sogenannten nützlichen Künste, deren Geburtsstätte das Handwerk ist. Für diese ist ihm der Ausübende ein blosses Werkzeug, welches einer fremden Intelligenz dienstbar ist. Denn nur wer die Erzeugnisse der nützlichen Künste, die Geräthschaften, Instrumente etc. gebraucht, hat die Wissenschaft derselben und die Einsicht; und von ihm muss der Ausübende, d. i. hier der Schaffende, der Verfertiger den richtigen Begriff dafür auf Treu und Glauben annehmen.

Die gebrauchende Kunst (diejenige, deren Aufgabe und Bestimmung der Gebrauch selbst ist, *τέχνη χρησομένη*) steht am höchsten, denn der Gebrauchende ist der geistige Urheber der Erzeugnisse der schaffenden Kunst (die für das Schaffen bestimmt ist, *τέχνη ποιήσουσα*), er besitzt das ideelle Princip, hat die Wissenschaft der Sache, und von ihm lernt, wie gesagt, der Schaffende[1]), der aber immer noch einer Idee, wenn auch einer fremden, folgt. Welche Stelle bleibt nun dem nachahmenden Künstler? Ihn erheben weder Nützlichkeit noch Wahrheit zu einer würdigen Stellung. Die Kunst, welche nur zur Nachahmung bestimmt ist (*τέχνη μιμησομένη*)[2]), hat keine gebrauchende Kunst zur Voraussetzung, folglich auch keine Möglichkeit, von einem Gebrauchenden Belehrung über Idee und Wissenschaft der nachzuahmenden Objecte zu empfangen. Sie haftet also an der äusseren unvollkommenen Erscheinung und bildet diese im mangelhaft entsprechenden aber auf Täuschung berechneten und wirklich täuschenden Scheine nach. Es fehlt ihr daher der sittliche Ernst der Wirklichkeit und jeder Ernst, sie ist ein Scherz, ein Spiel, ein Kinderspiel mit Phantomen, das noch sehr böse Folgen haben kann. Der nachahmende oder nachbildende Künstler ist als solcher der schlechthin Unwissende, irrational in seinem Bilden, — dem Wahren, dem Schönen, insbesondere dem Sittlichschönen, dem Guten überhaupt abgewandt, mit dem die thörichte Menge täuschenden Scheine beschäftigt, ein

---

τὸν μὲν ἄγοντα ποιεῖν, τὸ δὲ ἀγόμενον ποιεῖσθαί πού φαμεν. In Bezug auf Alles, das Einer, da es früher nicht war, in's Sein bringt, sagen wir, dass der es vollbringt schaffe, und das was in's Sein gebracht wird, geschaffen werde.

[1]) Polit. p. 601 E. *τοῦ αὐτοῦ ἄρα σκεύους ὁ μὲν ποιητὴς πίστιν ὀρθὴν ἕξει περὶ κάλλους τε καὶ πονηρίας ξυνὼν τῷ εἰδότι καὶ ἀναγκαζόμενος ἀκούειν παρὰ τοῦ εἰδότος, ὁ δὲ χρώμενος ἐπιστήμην.*

[2]) Die Unterscheidung der drei *τέχναι* als *χρησομένη, ποιήσουσα* und *μιμησομένη* findet sich an derselben Stelle D. — Die Politeia entwickelt im X. Buche, c. 1—8 Platon's Gründe gegen die nachahmende Kunst.

würdeloses Spiel treibend[1]). Er thut dasselbe, was der Spiegel thut, ebenso mechanisch, vernunftlos wie dieser die Scheinbilder vorgaukelnd, nur nicht so treu, nur unvollkommener und willkürlicher, phantastischer[2]). Er steht somit unter dem Handwerker, der noch wirkliche Abbilder der Ideen schafft, während er nur den mangelhaften Schein jener hervorruft. Hinsichtlich der Wirkung räumt selbstverständlich Platon der nachahmenden Kunst keinen directen Einfluss auf das Wahrheits-, respective Ideen-Vermögen ein, sondern nur auf das niedrigste Seelenvermögen, welches der Herd der Leidenschaften ist (auf das *ἐπιθυμητικόν*, dem die *πάθη* und die *ἐπιθυμίαι* entspringen); und hier ist ihm die Wirkung eine durchaus verderbliche, indem Trauer und Lust im Uebermass erregt werden, welche den Aufschwung zu den Ideen hindern und die Heldenkraft lähmen[3]).

So hat Platon die eigentliche Kunst ihres idealen und selbst in gewisser Beziehung jedes realen Inhaltes — durch seine Ideenlehre in die Irre geführt — beraubt und dann sie verworfen und aus Herzensgrund verachtet[4]). Aristoteles widerlegte seinen Meister auf das Gründlichste, da er derselben ihren Inhalt zurückgab. Dass er die Kunst schaffen liess nach einem vernünftigen Gedanken (*μετα λόγου ἀληθοῦς*), mit und nach wahrer Idee in dem Künstler selbst: das war die Heilung aller Wunden, welche der grosse Fanatiker einer fingirten Idealwelt ihr geschlagen hatte.

Hat nun bei obiger Prüfung des aristotelischen Begriffes der Kunst dieser seine Klarheit bewährt und ist derselbe durch die Beziehung auf die Polemik Platon's gegen die nachahmende Kunst in

---

[1]) Eine der wichtigsten Stellen möge hier stehen: p. 602 A: *χαρίεις ἂν εἴη ὁ ἐν τῇ ποιήσει μιμητικὸς πρὸς σοφίαν περὶ ὧν ἂν ποιῇ. Οὐ πάνυ. Ἀλλ' οὖν δὴ ὅμως γε μιμήσεται, οὐκ εἰδὼς περὶ ἑκάστου ὅπῃ πονηρὸν ἢ χρηστόν. ἀλλ' ὡς ἔοικεν οἷον φαίνεται καλὸν εἶναι τοῖς πολλοῖς τε καὶ μηδὲν εἰδόσι τοῦτο μιμήσεται. Τί γὰρ ἄλλο; Ταῦτα μὲν δὴ ὥς γε φαίνεται ἐπιεικῶς ἡμῖν διωμολόγηται, τόν τε μιμητικὸν μηδὲν εἰδέναι ἄξιον λόγου περὶ ὧν μιμεῖται ἀλλ' εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν, τούς τε τῆς τραγικῆς ποιήσεως ἁπτομένους ἐν ἰαμβείοις καὶ ἐν τοῖς ἔπεσι πάντας εἶναι μιμητικοὺς ὡς οἷόν τε μάλιστα.* Vgl. 601 A. *οὕτω δὴ οἶμαι καὶ τὸν ποιητικὸν κτλ.*

[2]) p. 596 D—E. Vgl. Sophist. c. 49—50.

[3]) p. 605 A—D. und 606 C.

[4]) Hierüber gibt es eine sehr fleissige und gründliche Abhandlung: „Platon und die Poesie etc. Von Josef Reber. München, 1864." — eine Inaugural-Dissertation. Man muss es bedauern, dass der Verfasser auf Darstellung keinen Werth gelegt hat. Es ist das bunteste Gemenge von deutsch-griechischen und griechisch-deutschen Sätzen. — Dr. A. Kuhn („Die Idee des Schönen," II. Aufl. S. 12) hat Platon's Lehre missverstanden, die keine „Lehre von der Idealität der schönen Kunst" ist.

seiner vollen Bedeutung uns entgegengetreten, so hat die Kritik nun doch auch eine negative Seite zu berühren. Es fehlt uns nämlich die wissenschaftliche Begründung oder Ableitung des Begriffs; die Definition steht gleich fertig vor uns da. Inwiefern der Philosoph sie wissenschaftlich gefunden und formulirt habe, lässt sich nicht bestimmen. Vielleicht ist er nur auf divinatorischem Wege zur Constituirung des idealen Inhaltes gelangt, während er die äusseren Elemente des Begriffs der Kunst traditionell überkommen hatte. Sein divinatorisches Erfassen der Idee mag angebahnt worden sein durch Betrachtung wahrer Kunstwerke, woran sein Vaterland keinen Mangel hatte.

Das Wesen der Kunst, welches die Definition bestimmen und ausdrücken soll, muss nun aber noch eine Beleuchtung erhalten durch die Betrachtung des Princips der Bewegung, das offenbar mit dem Wesen in naher Beziehung steht. Brandis schreibt[1], Aristoteles lasse die Frage, ob ihr Princip Geist (*νοῦς*) oder Kunst (*τέχνη*) oder ein gewisses Vermögen (*δύναμίς τις*) sei, unentschieden. Diese Aeusserung ist Folge eines Missverständnisses der betreffenden Stellen in der Metaphysik. Zwar bezieht er sich bei einer anderen Erwähnung derselben Sache[2] auf die von Bonitz[3] gegebene Erklärung der aristotelischen Worte, bemerkt jedoch nicht, dass diese — freilich ebenfalls unrichtige — Erklärung von seiner Auffassung abweicht. Es ist nothwendig, den Aristoteles selbst zu hören. Er sagt: „Bei den schaffenden Thätigkeiten ist das Princip der Bewegung in dem schaffenden Subjecte, und zwar ist es entweder Geist (Intelligenz) oder Kunst oder eine gewisse Potenz"[4].

Er sagt also keineswegs: ich weiss nicht, welches von diesen dreien das Princip sei. Wenn in dem einen Falle es das Eine ist, so kann es in dem andern das Zweite oder das Dritte sein, oder es wirken auch je zwei zusammen. Es giebt vielleicht auch in der That drei bewegende Principien, von welchen alles Schaffen ausgeht, und diese drei sind dann die genannten, Kunst, Potenz, Gedankenmacht (*διάνοια* diesmal)[5]. Inwiefern diese drei jedoch Eins

[1]) Handbuch etc. III., 1. S. 161.
[2]) A. a. O. II., 2, 1. S. 131. Anm. 17.
[3]) Aristotelis Metaphysica. Recognovit et enarravit Herm. Bonitz. II. S. 282.
[4]) p. 1025 b 22—23: *τῶν μὲν γὰρ ποιητικῶν ἐν τῷ ποιοῦντι ἡ ἀρχὴ ἢ νοῦς ἢ τέχνη ἢ δύναμίς τις.*
[5]) p. 1032 a 26—27: *πᾶσαι δ' εἰσὶν αἱ ποιήσεις ἢ ἀπὸ τέχνης ἢ ἀπὸ δυνάμεως ἢ ἀπὸ διανοίας.*

sind oder zu Einem Werke zusammen wirken, oder vielmehr verschieden sind und Verschiedenes hervorbringen, das bleibt zu untersuchen. Bonitz giebt folgende Deutung: „Da das Schaffen (ἡ ποίησις) von der Erkenntniss abhängig ist, so muss der Geist (νοῦς), welcher der Erkenntniss Urheber und Vollender ist, auch als das Princip der poietischen Disciplinen erachtet werden; wenn aber in Folge des Erkennens die Fertigkeit, in rechter Art (zweckentsprechend) thätig zu sein, enstanden ist, so wird diese Fertigkeit Kunst genannt; und weil es endlich der freien Wahl des Künstlers anheimfällt, ob er Etwas schaffe oder nicht, so ist das Princip des Schaffens in dem Vermögen für Entgegengesetztes sich mit gleicher Freiheit zu entscheiden, gelegen"[1]). Hiervon ist nur dasjenige richtig, was von dem erkennenden Geiste gesagt wird; bei dem mittleren Satze in Bezug auf die τέχνη, ist, abgesehen davon, dass diese nicht aus dem Erkennen (ex cognoscendo) allein entsteht, nicht einmal entstehen kann, auch nicht erklärt, inwiefern dieselbe denn nun Princip des Schaffens sei, d. h. den Anstoss zum Beginn des Schaffens gebe. Ganz verfehlt ist aber die Erklärung der δύναμις durch „Wahlvermögen" (liberum arbitrium); wo freie Willensentschliessung stattfindet, da haben wir es mit der προαίρεσις zu thun, die in das praktische und ethische Gebiet gehört. Auch wird es sich uns zeigen, dass δύναμις an dieser Stelle wenigstens bei Aristoteles „Wahlfreiheit" gar nicht bedeuten kann.

Teichmüller will die Sache tiefer fassen, indem er schreibt[2]): „Es ist diese Nebeneinanderstellung" (der drei Begriffe νοῦς, τέχνη, δύναμις) „charakteristisch" für Aristoteles; denn man sollte zuerst vermuthen, es gäbe darnach drei nebengeordnete Principien für das Schaffen — was an sich absurd, ganz besonders noch gegen den Geist des Aristoteles wäre. In der That aber hat er nach seiner Gewohnheit nur die Theile, welche in der Kunst nach ihrem Zwecke vereinigt wirken, aufgelöst und nun neben der Kunst selbstständig

---

[1]) Ob Bonitz mit dieser Uebersetzung seiner Worte zufrieden sein wird, ist schwer abzusehen; doch möchte er auch kaum sich selbst genügen, wenn er den betreffenden Satz wörtlich übertragen wollte. Es ist daher nicht überflüssig, den lateinischen Text ebenfalls herzusetzen: „Etenim quoniam a cognitione suspensa est ἡ ποίησις, qui cognitionis et princeps est et finis νοῦς, idem pro principio est habendus poëticarum disciplinarum; ex cognoscendo autem si habitus quidam recte operandi existit . . . . . ., is habitus τέχνη nuncupatur; denique quia artifici, utrum faciat quidpiam necne, liberum est arbitrium, in facultate, δυνάμει, ad contraria pariter apta positum est operandi principium."

[2]) II., S. 411—413.

aufgezählt. Und zwar desshalb, weil die Kunst das vollkommene Schaffen nach der richtigen Einsicht ist, an und für sich aber keine Nothwendigkeit besteht, dass diese in ihr gebundenen Kräfte bis zur Vollendung gelangt seien[1]. Wenn desshalb Jemand einen Kranken falsch behandelt, so geht dies zwar aus dem Denken (*νόησις*) hervor, aber nicht aus der Kunst, welche nur richtig wirken kann ihrem Wesen nach; und wenn der Handarbeiter Steine zum Bau bringt, so geht der Tempel zwar aus seiner Kraft (*δύναμις*) hervor, aber nicht aus seinem Verstande (*νόησις*) oder seiner Kunst (*τέχνη*), sondern er verhält sich wie die unbelebten Wesen und schafft ohne zu wissen was er schafft, wie das Feuer brennt; die Kunst aber gehört dem Architekten (Metaph. I, 1. 981 a 30 wird citirt). — Wir haben desshalb in der Betrachtung des Kunstgebietes (*ποίησις*) nicht mit drei Künsten zu thun, sondern nur mit Einer oder mit der Kunst, in welcher das vernünftige und das bloss könnende Theil organisch geeinigt und zur Vollkommenheit gebracht sind."

Sprachlich ist hiergegen vor Allem einzuwenden, dass die Nebeneinanderstellung mittelst der Trennungspartikel *ἤ — ἤ* geschieht, nicht aber durch das einigende *καί* und *τε*. Die grammatische Form bindet auch den Ausleger. Ist der Sinn, zu dem sie zwingt, „absurd", so ist entweder der Text verdorben überliefert oder der Verfasser hat absurd gedacht, respective geschrieben. Doch ist in unserem Falle die behauptete Absurdität nicht erwiesen, sondern eben nur behauptet. Aber auch sachlich erheben sich gegen Teichmüller's Auffassung unüberwindliche Schwierigkeiten.

Er meint, es seien die „nach ihrem Zwecke" vereinigt wirkenden Theile der Kunst von Aristoteles aufgelöst und neben der Kunst selbstständig aufgezählt; allein es handelt sich nicht um ein Zusammenwirken nach dem Zwecke, sondern um die Bestimmung des Princips der Bewegung, welches der Zweckursache geradezu entgegengesetzt ist. Ferner, wenn in dem richtigen Denken und der von diesem geleiteten Kraft die Kunst besteht, wie kann sie dann selbstständig noch neben jener genannt werden, — es sei denn als ihre Einheit? Auch ist das Princip der Bewegung das zuerst Wirkende; wird nun bei der Kunstthätigkeit die nach Aussen gestaltende Kraft von dem Denken bestimmt und zur Bewegung angeregt, so ist

[1]) Hierzu citirt er Metaph. 1046 b 25 ff. *ἀνάγκη γὰρ τὸν εὖ ποιοῦντα καὶ ποιεῖν, τὸν δὲ μόνον ποιοῦντα οὐκ ἀνάγκη καὶ εὖ ποιεῖν.*

das Princip in diesem und nicht in jener. Ueberdies kann bei der Frage nach dem ersten Bewegungsprincip in der Kunstthätigkeit nicht in Betracht kommen, ob an und für sich eine oder keine Nothwendigkeit bestehe, dass die in der Kunst gebundenen Kräfte (*νόησις* und *δύναμις*) bis zur Vollendung gelangt seien. Der Anfang wird gesucht, nicht die Vollendung, und zwar allerdings der Anfang der Kunst eben als solcher, die das vollkommene Schaffen nach der richtigen Einsicht (nach wahrer Idee) ist. Dieser Anfang aber muss Kunstthätigkeit sein, nicht falsche Behandlung eines Kranken und nicht Handlangerdienst.

Die Stellen Metaph. 1046 b 25 ff. und 981 a 30 sind von Teichmüller unrichtig angewendet. Das Schlimmste aber, was ihm begegnet ist, möchte wohl die Beziehung der *δύναμις* auf die äusserlich gestaltende Arbeitskraft sein, die bei dem Nichtwissenden als Handlangerdienst und consequenterweise bei dem Wissenden als Künstlerarbeit sich offenbaren soll. Der Missgriff ist wenigstens eben so gross wie der des Bonitz. Beide haben den Zusammenhang nicht beachtet[1]). Auf diesen stützt sich aber die folgende Erklärung.

Aristoteles lehrt: „Von den entstehenden Dingen entstehen die Einen durch die Natur, die Andern durch die Kunst und auch einige aus eigenem Antrieb“[2]).

Was von der Natur hervorgebracht wird, nennt er Erzeugniss (*γένεσις*), das von den beiden andern Ursachen aber Schöpfung (*ποίησις*)[3]). Nachdem er Ursache, Stoff und Wesen der Naturerzeugnisse kurz besprochen und für die Hervorbringungen durch die beiden anderen Ursachen die technische Bezeichnung „Schöpfungen“ angegeben, fährt er fort: „Alle Schöpfungen aber haben ihre Ursache entweder in der Kunst, oder in der *δύναμις* oder in dem Denken.“ Der Zusammenhang fordert also unweigerlich die Annahme, dass hierin auch die *ποιήσεις* ursächlich eingeschlossen seien, welche aus eigenem Antriebe sich vollbringen. Diese Annahme fordert der Satz, von welchem die Untersuchung ausgeht, da in demselben neben der Kunst der Selbstantrieb (*ταὐτόματοι*) als Entstehungsursache ausser der

[1]) Bonitz erklärt zwar nur 1025 b 22 ff., aber für 1032 a 27 ff., in welcher Stelle der Zusammenhang den Aufschluss gewährt, bezieht er sich auf dieselbe Erklärung.

[2]) p. 1032 a 12—13: *Τῶν δὲ γιγνομένων τὰ μὲν φύσει γίγνεται, τὰ δὲ τέχνῃ, τὰ δὲ ἀπὸ ταὐτομάτου.*

[3]) A. a. O. 25 ff. *οὕτω μὲν οὖν γίγνεται τὰ γιγνόμενα διὰ τὴν φύσιν, αἱ δ' ἄλλαι γενέσεις λέγονται ποιήσεις. πᾶσαι δ' εἰσὶν αἱ ποιήσεις κτλ.*

Natur hervorgehoben wird, und es fordert sie der unmittelbar auf den Ausspruch, dass alle Schöpfungen ihre Ursache entweder in der Kunst oder in der δύναμις oder in dem Denken haben, folgende Satz: „Von diesen (Schöpfungen) aber werden einige hervorgebracht durch Selbstantrieb und Zufall“. Und das sind eben diejenigen, welche in einer δύναμις ihre Ursache haben, d. h. die ἀπὸ δυνάμεως verursacht werden und hierin ihr Bewegungsprincip haben. Wir haben es dabei mit einem Analogon für einen Zweig der aristotelischen Kunstthätigkeit zu thuen, nicht aber mit der Kunst selbst. Hierüber, sagt der Philosoph dann fortfahrend, werde später untersucht werden; zuerst handelt er von dem ἀπὸ τέχνης[1]). Die spätere Stelle ist aber in demselben Buche der Metaphysik das 9. Capitel. Die Sache hat auch Teichmüller an einer andern Stelle seines Werkes[2]) erklärt und dazu das Material sogar aus derselben Erörterung desselben Buches der Metaphysik entnommen, ohne die Beziehung auf den Causalbegriff ἀπὸ δυνάμεως zu merken. Nachdem er nämlich das Problem erwähnt, „wie es zugehe, dass einige Werke der Kunst auch durch Zufall entstehen können, andere niemals, z. B. wohl einmal die Gesundheit, aber niemals ein Haus oder Tanz[3]), fährt er fort: „Es liegt nämlich auf der Hand, dass dies nur geschehen kann, wo der Stoff selbst die Möglichkeit der Bewegung und daher einen Theil oder die meisten der Bedingungen in sich enthält, durch welche das Werk entsteht. Z. B. wenn die Gesundheit wiederhergestellt werden soll durch die Kunst, und dies etwa durch Erzeugung von Wärme erreicht werden kann, so enthält der Körper die Möglichkeit derselben schon in sich, und sie kann durch eine zufällige Bewegung oder ein zufälliges Annähern von Feuer erzeugt werden. Derjenige Umstand wird desshalb dieses Werk der Heilkunst, die Gesundheit, zufällig hervorbringen, welcher Wärme in seinem Gefolge hat und daher das thut, was die Kunst als rationales Vermögen vorschreiben würde.“ Die angezogenen Stellen aus der Metaphysik sind schlagend genug. Die Ursache, warum die Gesundheit, sonst ein Werk der Kunst, auch aus eigenem Antriebe, durch Selbstbewegung sich hervorbringe, wird darin gefunden, dass bei einigen Werken, welche die Kunst zu vollbringen pflege, der Stoff (d. h. die ὕλη) die Kraft des Anstosses zur Hervorbringung in sich habe, also das Bewegungs-

[1]) 1032 a 30 ff.
[2]) II., S. 108—110.
[3]) Metaph. VII., 9. p. 1034 a 9—10.

princip darbiete [1]). Solche Werke sind es, die zuweilen nicht *ἀπὸ τέχνης* entstehen, sondern *ἀπὸ δυνάμεως*, die ohne die Kunst durch einen kunstlosen Anstoss von Aussen in Selbstbewegung übergehen [2]). Es sind die Werke des Zufalls [3]). Diesen charakterisirt Aristoteles in einer besondern Abhandlung der Physik als jene Ursache im Gebiete des Werdens und Geschehenes, welche gegen das unabänderliche Gesetz und selbst gegen die Regel, und zwar absichtslos, des Zweckes unbewusst, durch ein unvorgesehenes und nicht in Betracht gezogenes Zusammentreffen von Bedingungen wirksam wird.

Der Zufall ist keine selbstständige Ursache neben Natur und Freiheit, sondern eine gegen Nothwendigkeit oder Regel eintretende Wirksamkeit dieser.

Wenn die zufällig wirkende Ursache sich auf Solches bezieht, was der Regel nach durch den praktischen Verstand auf dem Gebiete der Handlung in's Werk gesetzt wird, so will er sie *τύχη* nennen, wenn aber auf das Naturgebiet, dann *αὐτόματον*. Doch hat er diesen Unterschied nicht immer festgehalten; denn wo der Zufall Werke vollbringt, wie sie der Regel nach die Kunst schafft, nennt er jenen bald *τύχη*, bald *αὐτόματον*. Aber, sei dem wie ihm wolle, für uns genügt es hier zu wissen, dass jener Terminus *ἀπὸ δυνάμεως* das Bewegungsprincip der Kunst nicht enthält, weder ganz noch theilweise. Er bietet nicht einmal ein Analogon zu der Kunst des Schönen dar, deren Werke nie durch Zufall entstehen können.

Wir sind daher für die Entstehung der Werke der Kunst auf die beiden andern: *ἀπὸ τέχνης* und *ἀπὸ διανοίας* beschränkt. Sind das nun etwa zwei verschiedene Principien, die gesondert, jedes für sich, das eine bei der Hervorbringung dieses Kunstwerkes und das andere bei jenem als Bewegungsursache sich erweisen? Keineswegs; denn *τέχνη* kann getrennt von der *διάνοια* gar nicht gedacht werden. Oder sind es zwei „Theile" des Einen Princips? Auch nicht;

[1]) 1034 a 9 ff. . . . *αἴτιον δ' ὅτι τῶν μὲν ἡ ὕλη ἡ ἄρχουσα τῆς γενέσεως ἐν τῷ ποιεῖν καὶ γίγνεσθαί τι τῶν ἀπὸ τέχνης, ἐν ᾗ ὑπάρχει τι μέρος τοῦ πράγματος, ἡ μὲν τοιαύτη ἐστὶν οἵα κινεῖσθαι ὑφ' αὑτῆς κτλ.*

[2]) A. a. O. 18 ff. . . . *ὑπὸ γὰρ τούτων κινηθήσεται τῶν οὐκ ἐχόντων μὲν τὴν τέχνην, κινεῖσθαι δὲ δυναμένων αὐτῶν, ἢ ὑπ' ἄλλων οὐκ ἐχόντων τὴν τέχνην, ἢ ἐκ μέρους.* Vgl. b 4—6. — Ferner Eth. Nic. 1140 a 17 f.: *καὶ τρόπον τινὰ περὶ τὰ αὐτά ἐστιν ἡ τύχη καὶ ἡ τέχνη.*

[3]) Sie entstehen *κατὰ συμβεβηκός*. Aristoteles hat über den Zufall eine Abhandlung geschrieben in seiner Physik II., c. 4—7, p. 195—198.

denn das Princip der Bewegung (die ἀρχή) hat keine Theile und kann keine haben, nicht einmal so, dass ein Nacheinander des Inwirksamkeittretens mit bedingendem Vorausgehen der διάνοια oder der τέχνη in dem Sinne einer ursächlichen Theilwirksamkeit aufgefasst würde; denn bei dieser Annahme käme eine ἀρχὴ τῆς ἀρχῆς heraus, welche der Philosoph überhaupt nicht zulässt [1]). Beide bilden vielmehr im Zusammenhange nur Einen Begriff: das künstlerische Denken.

Für's Erste steht fest, dass Aristoteles nur drei Ursachen aller Dinge, die im Reiche des Möglichen wirklich werden, kennt und lehrt: Natur, Kunst, Zufall. Das Denken kann nicht unmotivirt als eine neue, vierte neben der Kunst eingeführt werden; es muss vielmehr dem Begriffe der Kunst immanent, gleichsam die Seele derselben sein, das Princip der künstlerischen Gedanken. Wie das Innere dessen, was man nach äusserlicher Auffassung von dem absichtslosen Zusammentreffen gewisser Bedingungen Zufall nennt, δυναμις, in relativem Sinne Selbstbewegungsmacht ist, so ist die innere Seite der Kunst die künstlerische Gedankenmacht. Da fragt man denn freilich, warum Aristoteles, wie er für ἀπὸ ταὐτομάτου allein geschrieben: ἀπὸ δυνάμεως, nicht auch mit Uebergehung des im allgemeinen einleitenden Satze stehenden τέχνη (ἀπὸ τέχνης) bloss das den geistigen Sinn des Kunstbegriffes ausdrückende ἀπὸ διανοίας angewandt habe? Das lässt sich wohl erklären. Es kann τέχνη nicht gedacht werden, ohne διάνοια, wohl aber diese ohne jene. In der Abhandlung der Physik über den Zufall weist ἀπὸ διανοίας auf die προαίρεσις hin, die nicht ἄνευ διανοίας sei, und hängt somit auch eng zusammen mit dem Bewegungsprincip des Praktischen, ist also gleichsam auch Seele des Praktischen [2]).

Daher ist, um das künstlerische Denken zu bezeichnen, die ausdrückliche Beziehung der διάνοια auf die τέχνη nothwendig. Dagegen kann diese für sich den ganzen Begriff umfassen, wie es in der Stelle 1032 a 12—13 geschieht, und in einer späteren, nachdem die διάνοια als darin enthalten schon hervorgehoben worden. Es wird dort nämlich gesagt, das Bewegungsprincip des Poietischen sei in dem Schaffenden, nicht in dem Werke, gleichviel ob das Princip Kunst (τέχνη) sei oder eine andere Bewegungs-

[1]) p. 195 a 30 ff.

[2]) p. 197 a 1 ff. Es heisst sogar von einem bestimmten Fall, derselbe sei τῶν προαιρετῶν καὶ ἀπὸ διανοίας.

macht (δύναμις — auf ταὐτόματον zurückweisend)[1]. So wird denn auch bei den einzelnen Künsten die specielle Kunst selbst als Bewegungsprincip für die Entstehung des betreffenden Kunstwerkes genannt, z. B. für die Entstehung einer ehernen Statue die Statuenkunst[2]. Dass aber die τέχνη ihrem Wesen nach eben nichts Anderes als das künstlerische Denkprincip sei, ist von Aristoteles auch mit den einfachsten Worten klar ausgesprochen. Indem er nämlich sagt, die Idee des Hauses gehe vom Geiste aus (ἀπὸ νοῦ), fügt er erklärend hinzu: „denn die Kunst“ — welche nämlich eine der drei Richtungen der Denkthätigkeit des Geistes bezeichnet — „ist die (künstlerische) Idee“[3], d. h. sie erzeugt aus sich das Gedankenbild des Kunstwerkes; wie er denn auch von der Heilkunst und der Baukunst sagt, sie seien die Idee der Gesundheit und des Hauses[4]. Aber das εἶδος ist der Quell, aus welchem die Gedankenbilder der einzelnen Kunstwerke hervorfliessen; und der concrete Gedanke eines besonderen Kunstwerkes heisst νόησις, deren Ausprägung und Gestaltung im Stoffe dann im engeren und eigentlichen Sinne ποίησις genannt wird[5]. Der specielle Gedanke eines besonderen Kunstwerkes enthält aber mehrere Momente: Erkenntniss des Wesens des darzustellenden Werkes, Erkenntniss der Bedingungen, unter welchen es entsteht, und der Mittel, diese Bedingungen herbeizuführen. Mit dem, was zuletzt erkannt wird, beginnt die den Stoff gestaltende, die nach aussen schaffende Thätigkeit[6]. Es ist klar, dass ποίησις als solche das Bewegungsprincip der Kunst (die ἀρχὴ τῆς κινήσεως) nicht sein kann. Das künstlerische Denken ist vielmehr das Erste, es bietet zum Schaffen den Antrieb dar.

Wenden wir dies Resultat auf die eigentliche Kunst im engeren Sinne, auf die Kunst des Schönen an, so finden wir den Antrieb zur Hervorbringung eines Kunstwerkes und zugleich den Beginn der Entstehung desselben in dem Ergreifen der Ideale durch den Geist. Die νόησις ist dann nach ihrem wesentlichsten Inhalte die

---

[1]) 1064 a 11—13: ποιητικῆς μὲν γὰρ ἐν τῷ ποιοῦντι καὶ οὐ τῷ ποιουμένῳ τῆς κινήσεως ἡ ἀρχή, καὶ τοῦτ' ἐστὶν εἴτε τέχνη τις εἴτ' ἄλλη τις δύναμις.

[2]) 195 a 5—8.

[3]) 1034 a 24. ἡ γὰρ τέχνη τὸ εἶδος.

[4]) 1032 b 13—14: ἡ γὰρ ἰατρική ἐστι καὶ ἡ οἰκοδομικὴ τὸ εἶδος τῆς ὑγιείας καὶ τῆς οἰκίας.

[5]) A. a. O. 15—18: τῶν δὲ γενέσεων καὶ κινήσεων ἡ μὲν νόησις καλεῖται ἡ δὲ ποίησις· ἡ μὲν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς καὶ τοῦ εἴδους νόησις, ἡ δ' ἀπὸ τοῦ τελευταίου τῆς νοήσεως ποίησις.

[6]) A. a. O. 18 ff.

geistige Anschauung eines Ideals im Besonderen, in einer individuellen Gestaltung [1]).

Da die Kunst bei aller schöpferischen Begeisterung doch von dem ersten Beginne bis zur Vollendung eines Werkes als rationale, selbstbewusste Thätigkeit gedacht werden muss, weshalb der Vogel im Bau seines Nestes und die Spinne im Weben ihres Netzes nicht als Künstler erachtet werden dürfen, so ist die Bestimmung des Bewegungsprincipes im künstlerischen Denken im vollsten Einklange mit der von Aristoteles gegebenen Definition der Kunst.

Was aber dem Philosophen bei der Definition wie bei allen Erörterungen des Wesens der Kunst nicht massgebend gewesen, was bei ihm als specifisches Merkmal nicht in Betracht kommt, ist der Begriff des Schönen. Mag Teichmüller in seiner Abhandlung über „Aesthetik und Kunst“ (II., 208 ff.) das Resultat noch so fleissiger Forschungen in noch so feinen Distinctionen niederlegen: das Schöne (*τὸ καλόν*), welches Aristoteles kennt, gehört ebenso wesentlich dem Gebiete der Ethik an, wie dem der Kunst, ist also nicht specifisch unterscheidend.

Alle Kunst muss auf die Idee des ästhetisch Schönen sich beziehen, woraus ihr Begriff herzuleiten ist, woher sie Bestimmung und Begrenzung empfängt; Aristoteles aber hat an die Stelle des Schönen den Zweckbegriff gesetzt, weshalb er zur Kunst auch das Handwerk rechnen konnte. Und der Zweck aller Kunst ist ihm nicht das Werk an sich, sondern das Werk mit Beziehung auf einen bestimmten Gebrauch oder Nutzen [2]). Die Kritik wird hierauf zurückkommen.

Wir haben eingeräumt, dass die aristotelische Definition auch den Satz, die Kunst sei ein Bilden nach Idealen, enthalte; allein sie enthält zugleich den Begriff für alles verstandesmässige

---

[1]) Es soll nun nicht in Abrede gestellt werden, dass der Zusammenfassung der beiden Terminen *ἀπὸ τέχνης* und *ἀπὸ διανοίας* zu Einem Begriffe eine grammatische Schwierigkeit in der Stelle 1032 a 28 entgegensteht. Das *ἢ* könnte wohl epexegetisch genommen werden; allein zwischen den beiden Terminen steht weiter trennend *ἀπὸ δυνάμεως*. Doch könnte hier an eine Verschiebung gedacht werden, da die Parallelstelle 1025 b 22 die Reihenfolge so hat: *ἢ νοῦς ἢ τέχνη ἢ δύναμίς τις*. Jedenfalls ist aber sachlich obige Auffassung durch die Vergleichung aller übrigen in Betracht kommenden Stellen geboten.

[2]) Schiller ist in dieser Hinsicht des Aristoteles Gegenfüssler: Zweckmässigkeit und Nutzen schliesst er aus von dem Kunstziele, dem Schönen, das ihm in Bewegung ist oder scheint.

und nützliche Schaffen des Handwerkers; ja selbst in Bezug auf die eigentliche Kunst ist sie so dehnbar, dass Aristoteles ein jedes Ideals entbehrendes Schaffen damit noch vereinigen zu können glaubt, und zwar in Folge der Nichtbeachtung der wahren Idee des Schönen. Bevorzugt er auch diejenigen Künstler, welche in ihren Schöpfungen von Idealen geleitet werden, so lässt er doch auch jene noch als Künstler gelten, welche die gewöhnliche Unvollkommenheit darstellen, ja sogar solche, die unter diese noch hinabsteigen. Der Carricaturmaler und der (griechische) Comödiendichter üben nach seiner Darstellung in der Poetik noch Kunst. Aber das Allgemeine, τά καθόλου, von dem doch die Kraft und Befruchtung des künstlerischen Denkens ausgehen soll, enthält weder ein Ideal der Carricatur noch ein solches der Comödie, welche vielmehr den Abfall von jenem repräsentiren; und man wird beide dem wahren Kunstbegriffe, der in der aristotelischen Definition mit eingeschlossen ist, nicht anpassen können, es sei denn, dass man die allgemeinen Abstractionen des Verunstaltenden und des Lächerlichen Ideale nennen wollte, wobei man jedoch weder mit den platonischen noch mit den aristotelischen Idealen im Einklange wäre.

Endlich hat der aristotelische Begriff der Kunst aus derselben Ursache des Mangels an Begrenzung durch die Idee des Schönen auch nicht die Fähigkeit der organischen Zergliederung, um die Verschiedenheit der Künste zu erklären, ohne die Einheit der Kunst aufzuheben. Aristoteles sucht den Eintheilungsgrund der Künste daher auch nicht in dem idealen Grunde des von ihm aufgestellten Begriffes mit Beziehung auf dessen Entfaltung und äussere Offenbarung; sondern umgekehrt gleich die äusserliche formbildende Thätigkeit unter dem Gesichtspunkte der Nachahmung auffassend, oder, wenn man lieber will, den Begriff der Nachahmung in seiner Beziehung auf jene formbildende Thätigkeit und auf die individuellen Objecte statt auf die Ideale anwendend, gewinnt er allerdings sofort mehrere Eintheilungsgründe, nämlich das Wodurch, das Was und das Wie der Nachahmung, deren Vielheit aber die Aeusserlichkeit verräth, und dem Verdachte Raum giebt, als ob es sich eher um eine blosse Schematisirung als um eine wissenschaftliche Gliederung handele. Und in der That es zeigt sich hierdurch nur die Unsicherheit des Philosophen auf diesem von ihm freilich mit einem gewissen Ringen nach Wissenschaftlichkeit zuerst betretenen Gebiete der Wissenschaft. Wenn er aber für die theoretische

Wissenschaft den Eintheilungsgrund in deren Princip und Ziel, dem Seienden mit seiner verschiedenartigen Bestimmtheit fand; wenn er die praktische, allerdings mehr noch das Einheitliche festhaltend, nach der Verschiedenheit der Betrachtung des sittlichen Subjectes im Einzel- und Staatsleben, ohne reale Sonderung beider in Ethik und Politik wie im allgemeinen und angewandten Theile sich entfalten liess: so hätte man erwarten dürfen, dass er den Eintheilungsgrund der poietischen entweder in dem bewegenden Princip (τῆς κινήσεως ἡ ἀρχή), welches er in dem schaffenden Subjecte, und zwar in dessen künstlerischem Denken, wie wir sahen, fand, suchen werde, oder, vielleicht besser, in dem Ziele derselben, in dem Werke also, welches ja auch das Mass für den Werth sein soll. Er that dies eben nicht. Es könnte nun freilich Jemand auf den ersten Blick meinen, es sei in dem τῷ ἕτερα (Verschiedenheit der Gegenstände, welche nachgeahmt werden) das Werk als Eintheilungsgrund angeführt; allein bei näherer Erwägung wird man bald einsehen, dass die Gegenstände der Nachahmung mit dem Werke, welches die Nachahmung darstellt, mit dem ποιούμενον oder dem hervorzubringenden Kunstwerke durchaus nicht zu verwechseln seien.

Zu wundern brauchen wir uns nun aber nicht über diesen Mangel an wissenschaftlicher Schärfe hierin bei dem scharfsinnigsten Denker, da er selbst weder der poietischen noch der praktischen Geistesrichtung, deren Gebiet im Veränderlichen und Wechselvollen ist, jenen Charakter strenger Wissenschaftlichkeit beizulegen gesonnen ist, welchen er der theoretischen zueignet, die er desshalb auch in ihrer Beziehung auf das Nothwendige und Ewige als das Höchste schätzt. Aber andererseits haben wir um so mehr das Recht, die aristotelische Kunstlehre auch im Einzelnen unbefangen mit kritischem Auge anzusehen.

§. 4.
Ueber den Begriff der Poesie und ihre Eintheilungsgründe.

Aristoteles leitet in den uns erhaltenen Schriften die Poesie als bestimmte Kunstthätigkeit oder Kunstart weder aus der poietischen Geistesrichtung im Allgemeinen noch aus seinem Begriffe von der Kunst insbesondere ab, noch stellt er überhaupt eine Definition derselben auf [1]). Er theilt uns aber seine Ansicht von ihrem Ur-

[1]) Dies räumt auch Teichmüller ein (II., 362). Aber der Grund, den er dafür anführt, ist doch hinfällig. Er sagt nämlich: „Auch liegt dies

sprunge mit. Wir wollen sehen, ob uns die bezeichnete Genesis dieser Kunstart auf den Begriff derselben führt.

Der Philosoph also belehrt uns, wie folgt. Aus dem Nachahmungstriebe in Wechselwirkung mit dem ebenfalls angeborenen Sinne für Harmonie und Rhythmus oder Takt ist die Poesie, und zwar bereits auf einer frühen Stufe der Cultur, entstanden. Ist das wirklich ihre Entstehung? Dass der Nachahmungstrieb „als die Grundursache für alle nachahmenden Künste“ für die Dichtung als besondere Kunst noch keinen specifischen Unterschied begründe, hat Vahlen (Beitr. I., 11) sehr richtig bemerkt; aber bewirkt einen solchen denn der Sinn für Takt und Harmonie? Eben diese sind es ja, in welchen sich Flöten-, Cither- und Syringen-Spiel bewegen, und im Rhythmus allein noch die Orchestik. Doch, es ist wohl für die Erklärung des Ursprungs der Dichtkunst auf die Vereinigung jener beiden in der Menschennatur wurzelnden Gründe das Gewicht zu legen? Aber auch die genannten musischen Künste haben, wie Aristoteles sich ausdrückt, zum meisten Theile eben dasselbe mit den verschiedenen Dichtungsarten, d. h. mit der Dichtkunst überhaupt, gemeinsam, dass sie nämlich auch Nachahmungen sind. Dies dahin zu erklären, dass dieselben nur im Anschluss an die Dichtkunst zu mimetischen Künsten würden, dafür dürfte es schwer sein, einen Grund zu finden. Sie werden in Parallele mit verschiedenen Dichtungsarten und nicht in Abhängigkeit von denselben mimetisch genannt; sie borgen nicht das Princip der Nachahmung von der Dichtkunst, sondern tragen es in sich selbst, wenn es auch nicht immer sondern nur unter Bedingungen zur Wirksamkeit gelangt. Dazu kommt die Kehrseite: es giebt eine Classe dichterischer Erzeugnisse, — Dichtungen, noch unter einander verschieden, — welche durch's Wort, ohne Rhythmus und

offenbar nicht an dem Verlust der betreffenden Capitel, sondern ist eine Folge seiner (des Aristoteles) philosophischen Weltanschauung, wonach die Thatsache der Wirklichkeit (τὸ ὅτι) immer das Wesen der Sache zur Darstellung bringt. Durch umfassende Beachtung der Thatsache erkennt man daher das Wesen und kann nach dieser Erkenntniss dann wieder die etwaigen Mängel der einzelnen Erscheinungen beurtheilen.“ Hiernach würde also die Ursache, warum Aristoteles keine alle Dichtungsarten umfassende Definition der Poesie gefunden habe, nicht in seiner philosophischen Weltanschauung gelegen haben, sondern in seiner Nichtbeachtung der Thatsachen. Denn durch umfassende Beachtung dieser hätte er ja eben nach seiner philosophischen Weltanschauung das Wesen erkannt und damit die Definition sich ermöglicht.

ohne Harmonie, ihre nachahmende Darstellung vollbringen. Hiernach kann Aristoteles durch seine Erklärung des Ursprunges der Dichtkunst den specifischen Unterschied derselben von allen andern Künsten nicht begründen. Denn die Einmischung „der Sprache“ in den aristotelischen Ideengang über Ursprung und Wesen der Poesie, welche Teichmüller (II., S. 363) sich erlaubt, verstösst gegen die einfache und gesunde Hermeneutik. Auch ist die Bemerkung, dass die Sprache das „Material der Dichtung“ sei, unrichtig; sie ist vielmehr das Organ derselben. Und wenn er sie ferner (S. 364) noch „die Trägerin des Wesens“ der Poesie nennt, so ist dieser philosophisch vieldeutige Ausdruck ebenfalls nicht geeignet, im Geiste des Aristoteles zur Definition, zur Wesensbestimmung der Dichtkunst beizutragen.

So wenig weiterhin die Eintheilungsgründe in der Sonderung nach dem Wodurch, dem Was und dem Wie der Nachahmung für die Zergliederung der Kunst in die Künste überhaupt genügten, so wenig ergeben sie insbesondere eine scharfe Unterscheidung der Arten der Dichtkunst. Durch den Eintheilungsgrund nach dem Wodurch oder nach den Mitteln der Nachahmung bemüht Aristoteles sich zunächst die Dichtkunst als solche von andern Künsten zu sondern, wie er diesen Abschnitt ja auch mit den Worten schliesst: „das nenne ich nun also die Unterschiede der Künste (ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν) vermöge der Verschiedenheit der Mittel der Nachahmung“ [1]). Eine volksthümliche Unterscheidung nach dem Metrum und dem Vers verwirft er, indem er ganz im Allgemeinen davon handelt, was den Dichter mache, nämlich die Nachahmung und nicht der Vers. Die Mittel der Nachahmung aber unterscheiden dem Philosophen die Dichtkunst als solche von den bildenden Künsten; dann bringt er eine Scheidung derselben von den musischen Künsten noch halbwegs fertig; aber es gelingt ihm nicht, sie selbst nach dem Wodurch in ihre besondere Arten zu gliedern. Er bestimmt vielmehr ihre Gliederung in die verschiedenen Dichtungsarten, je nachdem die Dichtung für sich allein oder in Verbindung und unter Mitwirkung der musischen Künste ihre Nachahmung erzielt. Hiernach gewinnt er zwei Hauptclassen von Dichtungen, 1. solche, welche ohne Rhythmus und Har-

[1]) 1447 b 28—29. Er sagt nicht „dieser Künste,“ wie Susemihl übersetzt, sondern „der Künste.“

monie nachahmen, — die Mimen und die sokratischen Dialoge, die Dichtungen in stets wiederkehrendem Versmasse und die Dichtungen in gemischtem Masse; — 2. dann jene, welche in Verbindung mit den musischen Künsten auftreten. Die letzte Classe scheidet sich wieder in zwei Gruppen, einerseits in solche, welche durchweg durch die ganze Dichtung diese Verbindung mit Tanz und Musik (Gesang, Flöten- und Cither- und Syringen-Spiel) haben, wie die Dithyramben- und Nomen-Dichtungen, und in andere, welche nur in einzelnen Theilen die musischen Künste mitwirken lassen, wie die Tragödie und die Comödie in den Chören. So Aristoteles. Das ist aber eine Eintheilung der Dichtkunst, die nicht aus dem Wesen und dem Begriffe der Dichtung selbst abgeleitet ist, sondern aus ihrem Verhältnisse zu verwandten Künsten.

Dass der zweite aristotelische Eintheilungsgrund — Verschiedenheit der Gegenstände der Nachahmung — noch schwächer wirke als der vorhergehende, wurde bei der Darstellung dieser Lehre schon bemerkt. Es wird uns nämlich hier von dem Philosophen nach dem Gesichtspunkte der nachzuahmenden sittlich guten und schlechten Charaktere ein blosses Schema leicht hingeworfen, welches freilich Manchem auch heute noch gefällig und annehmlich erscheinen mag, zumal wenn er in Aristoteles auf allen Gebieten die Summe der Weisheit finden zu sollen glaubt; aber dass durch die Beziehung ihrer nachahmenden Thätigkeit auf die verschiedenen Charaktere eine Abzweigung der Dichtkunst wissenschaftlich begründet werde, wird der Nachdenkende ebensowenig einräumen können, als jene Voraussetzung, dass die gesammte Kunst sich erschöpfe in der Nachahmung von Charakteren. Jene Abzweigung wäre nur dann zu begründen, wenn nachgewiesen würde, dass die Verschiedenheit der Charaktere nach ihrer sittlichen Beschaffenheit die Nothwendigkeit eines verschiedenen Kunststils für die dichterische Darstellung in sich schliesse, was aber eben nicht nachgewiesen werden kann. Der Unterschied zwischen Tragödie und Comödie liegt z. B. ganz anderswo als in der Verschiedenheit der zur Darstellung kommenden Charaktere, wie Aristoteles späterhin selbst andeutet, indem er „das Lächerliche an sich“ als eigentliches Object der Comödie bezeichnet. Auch ist überhaupt nicht einzusehen, wie in der aristotelischen Kunsttheorie der ethische Werth oder Unwerth der Gegenstände der Nachahmung eine Verschiedenheit der Kunstart bestim-

men könne, da die Kunstthätigkeit selbst sich doch jeder ethischen Würdigung entziehen soll.

Das Hauptresultat des dritten Eintheilungsgrundes ist die Unterscheidung zwischen epischer und dramatischer Dichtung. Der Sinn des betreffenden Abschnittes ist dieser: durch das Wie der Nachahmung unterscheidet sich das Epos vom Drama, während beides Dichtung ist vermöge des Nachahmens mit denselben Mitteln. Aber warum kann in diesem Falle das Wie nicht auch unter dem Gesichtspunkte des Wodurch oder der Mittel aufgefasst werden? Es wird nämlich hervorgehoben, dass das Wie der Nachahmung beim Epos in der Erzählung von handelnden Personen bestehe, bei der Tragödie aber darin, dass die Personen selbst handelnd vorgeführt werden. Aber Aristoteles wählt für die Bezeichnung dieses Unterschiedes selbst in seiner Definition der Tragödie das Verhältniss des Wodurch statt des Wie, indem er sagt, sie sei eine Nachahmung „nicht durch bloss berichtende Erzählung (*οὐ δι᾽ ἀπαγγελίας*)." Ja, er führt sogar aus, dass er eine genaue Scheidung auf diese Weise nicht bewirken könne; denn er findet, dass Sophokles einerseits derselbe Nachahmer sei wie Homer [1]), also dieselbe Art Kunst in seiner Dichtung übe, weil beide sittlich edle Charaktere nachahmen, andrerseits aber wie Aristophanes, weil er mit diesem darin übereinstimme, dass sie beide Personen in gegenwärtiger Darstellung handelnd vorführen, also durch dramatische Form wirken. Einzuräumen ist, dass der Philosoph den Unterschied zwischen epischer und dramatischer Dichtung im Ganzen wohl richtig aufgefasst hat, dagegen aber auch nicht in Abrede zu stellen, dass er in Ermangelung eines bestimmten Kunstprincips und in Folge dessen auch eines wohl abgegrenzten Begriffes der Poesie über die Eintheilungsgründe für diese volle Klarheit nicht hat gewinnen können.

---

[1]) Poet. 1448 a 25 ff.

Zweites Capitel.

Prüfung der Definition der Tragödie mit besonderer Rücksicht auf die Katharsislehre.

§. 1.

Kritik der Definition im Allgemeinen.

Zur Förderung eines schnelleren und sichereren Verständnisses scheint es zweckdienlich, die aristotelische Definition der Tragödie, die nun kritisch geprüft werden soll, hier zunächst wörtlich zu wiederholen.

„Tragödie ist Nachahmung einer sittlich ernsten (und über das Gemeine erhabenen) in sich abgeschlossenen (oder vollendeten) Handlung von begrenztem, bestimmtem Umfange, vermöge des sprachlichen Ausdrucks, der indessen (durch Mitwirkung musischer Künste) gewürzt sein muss, und zwar so, dass die verschiedenen Arten der Würze in den verschiedenen Theilen für sich gesondert ihre Anwendung finden, — eine Nachahmung, welche, mittelst Vorführung handelnder Personen und nicht durch bloss berichtende Erzählung sich vollziehend, durch Mitleid und Furcht die Reinigung von solchen Affecten bewirkt.“

So also lautete, wie gesagt, die Definition der Tragödie bei Aristoteles im sechsten Capitel der Poetik. Zunächst sei bemerkt, dass der Philosoph das Wesen derselben begrifflich so bestimmt haben will als Resultat der vorangegangenen Erörterung. Allein Mitleid und Furcht, die in der Definition so wesentlich erscheinen, sind in dem Vorhergehenden nicht einmal erwähnt worden, viel weniger als der Tragödie wesentlich nachgewiesen. Indessen soll darauf kein grosses Gewicht hier gelegt werden; es könnte ein Ausfall, eine Lücke in einem der früheren Capitel angenommen werden, und auch abgesehen hiervon möchte vielleicht die Definition immerhin doch richtig sein. Prüfen wir dieselbe deshalb näher.

Was ist Tragödie? Nachahmung (μίμησις); dies ist offenbar das wichtigste Wort der Definition, denn das Uebrige enthält

nur nähere Bestimmungen der Nachahmung, — ihre Mittel, ihre Weise, ihre Wirkung. Nun ist es aber allen Künsten wesentlich, dass sie Nachahmungen sind, und so scheint es, dass die Definition, nicht etwa bloss einer besonderen Kunst, sondern sogar nur eines einzelnen Zweiges einer solchen, nicht zweckmässig mit Hervorhebung dieses gemeinsamen und so ganz allgemeinen charakteristischen Merkmales anhebe, um darauf das Hauptgewicht zu legen. Die Definition einer Dichtungs**art** sollte, so möchte man glauben, das Allgemeine **der Poesie** überhaupt als erstes Moment enthalten [1]), um es durch besondere Bestimmtheiten zu specialisiren, nicht aber das generelle Merkmal der Kunst schlechthin. Doch mag man hierüber urtheilen, wie man will.

Es ist aber bei der Kritik der aristotelischen Definition von der Tragödie entschieden darauf Gewicht zu legen, dass „**Nachahmung**“ als technischer Ausdruck vorher noch gar nicht dem Inhalte nach näher erklärt und bestimmt worden ist.

Nach dem Vorausgehenden kann Niemand ahnen, dass es sich dabei um die Darstellung der vom Dichter innerlich geschauten **idealen oder poetischen Wahrheit** handle; im Gegentheile, man dürfte sich nicht wundern, wenn die weitere Explication der Definition Jemand zu der Annahme verleitete, es sollte eine wirklich geschehene Handlung von sittlich ernster Bedeutung **nach ihrem unvollkommenen zufälligen Verlaufe** nachgeahmt werden.

Es fehlt hiernach also der Definition **die Deutlichkeit**, die Aristoteles doch als ein wesentliches Requisit, welches an jede Definition zu stellen sei, bezeichnet (139 b 12 ff.)

Ausserdem aber sind Momente in dieselbe aufgenommen, welche zu dem eigentlichen Wesen der Tragödie, — theils sogar nach des Philosophen eigener Theorie, — nicht gehören; und doch will er die Begriffsbestimmung dieses Wesens (*τὸν ὅρον τῆς οὐσίας*), wie Bernays [2]) mit vollem Rechte gegen Lessing [3]) vertheidigt und festhält, geben. Doch hat Lessing wieder in **der** Behauptung Recht,

---

[1]) Denn allerdings muss die Definition (*ὅρος*) das *γένος* voranstellen und dann das Unterscheidende angeben. 132 a 11 ff. 139 a 24 ff. 141 b 25 ff. u. s. w.

[2]) A. a. O. S. 185. Anm. 1. — Das ist der Zweck der Definition überhaupt: *ἔστι δ᾽ ὅρος μὲν λόγος ὁ τὸ τί ἦν εἶναι σημαίνων.* p. 101 b 39; 139 a 24 ff.; 142 b 20 ff. u. s. w.

[3]) Dramaturgie, St. 77.

dass Aristoteles zufällige Eigenschaften der griechischen Tragödie in die Definition hineingezogen habe. Bernays giebt dies zwar nicht zu. „In welchem Gliede der Definition Lessing „„Zufälliges““ gefunden habe," schreibt er a. a. O., „vermag ich in der That nicht zu sagen, da er ja *seine*, allerdings zufällige, moralische [1]) Katharsis nicht meinen kann. Alles Scenische, das Aristoteles für unwesentlich (c. 6 extr.) erklärt, ist von der Definition geradezu ausgeschlossen, und sogar dem Chor, der in der gewöhnlichen griechischen Vorstellung gewiss ein wesentliches Stück der Tragödie ausmachte, ist in *δρώντων* (vgl. c. 18 extr.) und den Worten *χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν κτλ.* nur ein Raum gelassen, wo man neben vielem Andern auch ihn unterbringen kann (s. oben S. 146), ein eigentlicher Platz jedoch ist ihm nirgends angewiesen."

Dass aber eine Definition, — so möchte man hiergegen erinnern, — welche nach ausdrücklicher Erklärung des Definirenden die Begriffsbestimmung des *Wesens* einer Sache enthalten und ausdrücken soll, ein Glied in sich fasse von solcher Unbestimmtheit, dass man darin Etwas, dem ein eigentlicher Platz nirgends (in der Definition) angewiesen worden, unterbringen könne und daneben noch vieles Andere, dürfte doch schon Beanstandung finden; auch möchte man sich kaum noch entschliessen, eine solche streng logisch oder überhaupt wissenschaftlich zu nennen. Doch sei dem, wie ihm wolle. — „Alles Scenische erklärte Aristoteles für unwesentlich." Das ist unstreitig; der Philosoph sagt es am Schlusse des sechsten Capitels seiner Poetik so deutlich als möglich [2]). Aber, ist es „von der Definition geradezu ausgeschlossen?" Aristoteles glaubt das nicht; denn dort, wo er die Definition *explicirt*, d. h. wirklich entfaltet, oder wie Bernays (S. 147) so treffend sagt, „durch beigefügte Begriffserklärungen gleichsam die einzelnen Finger der zuerst in der Definition geschlossenen Hand der Reihe nach öffnet, so dass nun Jeder sie leicht fassen mag," folgert er *das Scenische* mit logischer Nothwendigkeit (*ἐξ ἀνάγκης*) aus dem Umstande, dass der Definition gemäss (dies liegt in dem *ἐπεὶ δὲ*) Handelnde (*πράττοντες*, das attische Wort für *δρῶντες*, — auf das *δρώντων* in der Definition zu

---

[1]) Wir werden uns hernach überzeugen, dass die Katharsis in *jedem* Verständnisse etwas „Zufälliges" in der Definition ist.

[2]) p. 1450 b 16 20. *ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ὡς γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν κτλ.*

beziehen) auftreten; und er nennt es sofort auch *τι μόριον τραγῳδίας*. Noch bestimmter aber hat der Chor in der Definition seinen Platz, und zwar, wie Bernays selbst (S. 146) zugeben muss, nach Aristoteles' authentischer Interpretation in den Worten: *ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις* [1]). Der Chor ist jedoch in der Tragödie unwesentlich und verdankt seine Stelle in derselben auch bei den Hellenen nur einer Zufälligkeit, dem Umstande nämlich, dass ihre Entstehung sich an den Vortrag des Dithyrambos bei den Festen des Dionysos knüpfte, welches religiöse Festlied, seit es kunstgemässe Form gewonnen, bekanntlich von einem Chore unter Begleitung mimischen Ausdrucks vorgetragen wurde. An diesen Chor lehnte sich die Tragödie an; aber indem sie sich anlehnte, drängte sie denselben in sich zusammen und beschränkte sie ihn. Und so war in der Folge ihr Wachsthum seine Abnahme; und dass er nicht selbst aus der griechischen Tragödie völlig weichen musste, lag nur darin, dass diese ihren Ursprung nicht vergessen durfte. Wir kommen aber bei der Einzelkritik auf den Chor zurück; hier genüge das Gesagte zum Beweise, dass Aristoteles Zufälliges in seine Definition des Wesens der Tragödie aufgenommen habe.

Der entschiedenste und bei Aristoteles als Philosophen unbegreiflichste Fehler ist aber dieser, dass er seine Definition gleichsam culminiren lässt in der Angabe einer Wirkung der Tragödie, die, selbst wenn sie als solche unangefochten bleiben müsste, doch immerhin nur eine zufällige wäre. Denn die Erregung und Reinigung von Mitleid und Furcht bei den Zuschauern kann keine Kunst der Hermeneutik zu einer das Wesen der Tragödie offenbarenden Wirkung machen. Mitleid und Furcht gehen nicht aus dem Wesen der Tragödie so hervor wie Dorn und Rose wachsen aus dem Rosenstock; jene sind eben — als Wirkung einmal zugestanden — durchaus keine immanente Wirkung sondern eine transcendente, und diese kann unmöglich in die Definition des Wesens hereingezogen werden. Mag immerhin Göthe in seiner Nachlese zu Aristoteles' Poetik (1826) die aristotelische Definition völlig sprachwidrig übersetzt haben, — was ja kein der griechischen Sprache Kundiger bestreiten wird, — diese Uebersetzung hat doch eine Bedeutung. Den Sinn des Wortes *περαίνουσα* hätte Göthe wohl aus dem einfachsten und unvollkommensten Lexikon seiner Zeit lernen kön-

[1]) Vgl. Vahlen, Rangfolge etc. S. 181.

nen, — dazu brauchte er kein Meister der Philologie zu sein, — wenn ihm nur nicht ein bedeutsames Vorurtheil die Augen dafür geschlossen hätte; und dies Vorurtheil bestand eben darin, dass er, abgesehen von seiner Abneigung gegen jede Beziehung der Kunst zu ethischen Zwecken, dem Aristoteles einen so grossen Fehler wie die Hineintragung einer zufälligen Wirkung in die philosophische Begriffsbestimmung des Wesens der Tragödie nicht zutrauen zu dürfen glaubte. Und so unterdrückte er den Fehler durch eine falsche Uebersetzung. Zwischen die beiden Grossen tritt nun Bernays, um sie, ohne dass der Eine sich „grausamer Vergewaltigung des Wortlauts" seiner Rede braucht gefallen zu lassen, darüber zu verständigen, dass sie eigentlich dasselbe meinen. Er thut dies mit fast unwiderstehlicher Ueberzeugungsgewalt, mit einer Interpretationsgabe und einer dialektischen Kunst, die ihres Gleichen sucht und Jedem den Wunsch nahe legt, dass er Recht haben möchte. Hier sind seine Worte: „Jedoch nicht bloss zwischen den antiken Dichtern und dem Philosophen macht die richtig verstandene Katharsis jede Conciliation unnöthig; auch zu den Grundanschauungen Göthe's die doch, wie sich ehrlicherweise nicht leugnen lässt, Gemüther und Köpfe aller echten Söhne unseres Jahrhunderts beherrschen, stellt sich ein erwünschtes Einvernehmen heraus. Denn das Abstossende der Lessing'schen moralischen Erklärung lag für Göthe weniger darin, dass sie die Wirkung überhaupt in die Definition aufnimmt, als darin, dass diese Wirkung nur eine so indirecte und accidentielle sein solle, wie eine moralische es nothwendig sein muss. Es ist Göthe'n unglaublich, dass Aristoteles nicht bloss an die Wirkung, „„sondern, was mehr sei, an die entfernte Wirkung gedacht habe, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde"" .... Wie er in der Naturwissenschaft die grillenhaft willkürliche Teleologie nicht ertragen kann, welche den Naturdingen einen Zweck anhängt, und etwa, um ein englisches Spottexempel zu gebrauchen, das Element des Feuers deshalb vorhanden sein lässt, damit der rauchende Mensch seine Cigarre daran anstecke, so will er diese transcendente Teleologie auch in der Kunst nicht dulden, nicht einmal bei Aristoteles dulden, von dem Göthe gewiss so gut wusste, wie wir Alle es wissen, dass er den Zweckbegriff zu einem der vier Grundpfeiler seiner ätiologischen Methode gemacht hat. Aber so wenig wie Göthe etwas dawider gehabt hätte, dass man in der Diagnose eines Naturdinges, zumal eines Naturorganis-

mus, von derjenigen Wirkung rede, welche nur die nothwendige Ausstrahlung des Wesens, nur die von der individuellen Bestimmtheit unzertrennliche Bestimmung, nur die nach Aussen gewendete Seite der inneren Eigenschaften ist, dass man z. B. vom Feuer sage, es zünde, von der Pflanze, sie dufte, von dem Menschen, er beherrsche die Welt durch den Gedanken — ebenso wenig würde Göthe an dieser immanenten Teleologie in der Definition eines Kunstorganismus Anstoss genommen haben. Und Anderes als die mit der einwohnenden Zweckmässigkeit unauflöslich verknüpfte Wirkung sagt die richtig verstandene Katharsis der Tragödie nicht aus. Wie das Feuer zündet, wenn ein entzündlicher Stoff ihm nahe kommt, so muss die aus traurigen und furchtbaren Ereignissen zusammengesetzte tragische Handlung bei jedem zu Mitleid und Furcht erregbaren, d. h. bei jedem in naturgemässer Verfassung befindlichen Zuschauer einen Ausbruch dieser Affecte bewirken" [1]. — Gegen die bindende Kraft dieser blendenden Argumentation drängen sich denn doch Zweifel auf, bedenklicher Art. Zunächst befriedigen die Vergleiche nicht. Sollte wohl heutzutage ein wissenschaftlicher Physiker oder Chemiker das Feuer so definiren, dass er das Entzünden entzündlicher Stoffe bei Annäherung an dasselbe zur bedeutsamen Spitze seiner Definition machte, indem er erklärte, das Feuer sei deshalb vorhanden, damit entzündliche Stoffe sich an demselben entzünden? — Denn die Tragödie lässt ja Aristoteles deshalb vorhanden sein, damit sie durch Mitleid und Furcht die Reinigung von solchen Affecten bewirke. — Es leuchtet ein, dass eine derartige Definition des Feuers in der heutigen Wissenschaft keine Anerkennung finden, ja dass sie befremden würde. Aehnliches lässt sich in Bezug auf die Pflanze und ihr Duften sagen. Auch eine philosophische Definition vom Menschen dürfte schwerlich das Welt-Beherrschen durch den Gedanken sich zur Krönung wählen.

Wie könnte man aber ferner zugeben, dass Mitleid und Furcht und die Katharsis solcher Affecte „die nothwendige Ausstrahlung des Wesens" der Tragödie sei, — „nur

---

[1]) A. a. O. S. 173—174. — Wenn Bernays S. 172 schreibt: „Seine (des Aristoteles) Forderung der Katharsis verlangt von der Tragödie nichts weiter, als dass sie dem Zuschauer einen Stoff biete, an dem er die Doppelempfindung von Mitleid und Furcht auslassen könne," so ist es schon schwer zu begreifen, wie er in der Katharsis noch eine immanente Teleologie der Tragödie finden kann.

die nach Aussen gewendete Seite der inneren Eigenschaften?" Die Entscheidung der Frage, ob die von Aristoteles behauptete Bestimmung und Wirkung der Tragödie wahr und die wahre sei, bleibt einer nachfolgenden Untersuchung vorbehalten; hier aber muss bemerkt werden, dass die Ausstrahlung des Wesens der aristotelischen Tragödie nicht Mitleid und Furcht ist und noch weniger Katharsis solcher Affecte, sondern ἁμαρτία und Leid. Jene Affecte und die Katharsis sind nicht die nach Aussen gewendete Seite der inneren Eigenschaften der Tragödie, der sie weder innerlich noch äusserlich eigen sind; sie sollen vielmehr in den Zuschauern, also ausserhalb, entstehen durch die Wahrnehmung und Kenntniss von ἁμαρτία und Leid, folglich durch Vermittlung. Sie sind also doch als eine vermittelte und mithin entfernte Wirkung aufzufassen. Dies führt uns auf Göthe zurück. Er schreibt (a. a. O.): „Wie konnte Aristoteles in seiner jederzeit auf den Gegenstand hinweisenden Art, indem er ganz eigentlich von der Construction des Trauerspiels redet, an die Wirkung, und was mehr ist, an die entfernte Wirkung denken, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde?" Bernays glaubt durch die Fassung dieser Frage zu einer Deutung der Ansicht Göthe's berechtigt zu sein, der er in folgenden Worten Ausdruck giebt: „Das Abstossende der Lessing'schen moralischen Erklärung lag für Göthe weniger darin, dass sie die Wirkung überhaupt in die Definition aufnimmt, als darin, dass diese Wirkung nur eine so indirecte und accidentielle sein solle, wie eine moralische es nothwendig sein muss." Allein abgesehen davon, dass die pathologische Katharsis so gut eine vermittelte und indirecte, ja auch accidentielle ist, — da sie ja die Anwesenheit solcher Zuschauer fordert, die der Katharsis bedürftig, respective empfänglich für dieselbe sind, — wie die moralische, so ist doch in Göthe's Frage auch unleugbar der positive Satz enthalten: Aristoteles konnte an die Wirkung überhaupt nicht denken! Hierüber kann indessen nach den von Bernays selbst citirten anderen Stellen Göthe's aus dessen Briefwechsel mit Zelter auch nicht der kleinste Zweifel sich behaupten, da eine unzweideutigere Aussprache, wie die folgende, schwer erreichbar ist: „Die Vollendung des Kunstwerks in sich selbst, ist die ewige, unerlässliche Forderung. Aristoteles, der das Vollkommenste vor sich hatte, soll an den Effect gedacht haben! Welch' ein Jammer!" (IV., 288.) Ferner: „Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerks

in und an sich selbst; Jene (seine Gegner in diesem Punkte) denken an dessen Wirkung nach aussen, um welche sich der wahre Künstler gar nicht kümmert, so wenig wie die Natur, wenn sie einen Löwen oder einen Colibri hervorbringt. Trügen wir unsere Ueberzeugung auch nur in den Aristoteles hinein, so hätten wir schon recht, denn sie wäre ja auch ohne ihn vollkommen richtig und probat." (V., 330; vgl. 354). In dieser Ueberzeugung, vermöge deren er jede „Wirkung auf's Publicum" verwarf aus der Absicht des Künstlers, sofern derselbe ein wahres Kunstwerk zu schaffen unternimmt, und weil er sich nicht denken konnte, dass der hellsehende griechische Philosoph eine andere Anschauung gehabt, suchte er die von Aristoteles behauptete tragische Katharsis in den handelnden Personen der Tragödie, d. h. in dieser selbst, — wo sie allerdings eine wesentliche Wirkung wäre, eine Erscheinung ihres Wesens, was andererseits wiederum der Sprachgebrauch nicht „Wirkung" zu nennen pflegt, — und nicht in den Zuschauern (beziehungsweise Lesern), bei welchen sie nur eine zufällige sein kann. Die Möglichkeit, dass der Philosoph an eine Wirkung in den Zuschauern, in dem Publicum, gedacht, lag ihm zu fern, um ihn auf die falsche Auffassung des Wortes *περαίνουσα* aufmerksam zu machen.

Gehören denn aber auch die Zuschauer, in welchen eine solche Katharsis, wie Aristoteles sie beschreibt, angenommen wird, zum Wesen der Tragödie? Man nehme die beste Tragödie, die je ein Dichter-Genius geschaffen, und lasse sie, unterstützt durch die musischen Künste und die gelungenste Scenerie von den besten Schauspielern zur Aufführung bringen, — doch ohne für die Katharsis von Mitleid und Furcht disponirte Zuschauer: — wo wird dann jene tragische Wirkung erzielt? Nirgendwo und in Keinem, aber von dem Wesen der Tragödie fehlt deshalb nichts. Jene Wirkung ist also, wenn sie stattfindet, jedenfalls eine zufällige, die zur Begriffbestimmung des Wesens nicht darf zugelassen werden. Die wesentliche Wirkung eines Dinges, — d. i. die demselben nothwendige und immanente, — ist nur die Ausgestaltung seines eigenen Wesens im Dasein, dasjenige, was es von dem, was es werden soll, in seiner Entfaltung wirklich wird, — seine Erscheinung an sich; zufällig ist aber jede Wirkung, welche es in seiner Wechselbeziehung zu Anderm immer nur eintretenden Falles ausübt und so eine Veränderung in einem Andern hervorbringt, also, dass die

Wirkung über es selbst hinausgeht, transcendent ist. Mit andern Worten: die immanente Wirkung, welche mit der immanenten Teleologie eines Dinges zusammenfällt, und nur die Offenbarung „der innewohnenden Zweckmässigkeit" ist, — ist gemäss dem philosophischen Sprachgebrauche nicht ein unter denselben Bedingungen stets wiederkehrender Einfluss auf ein Anderes, sondern bezeichnet einfach eine in dem wirkenden Subjecte selbst bleibende, an der Ausgestaltung seiner selbst haftende Wirkung; die transcendente aber ist die ausserhalb des Kreises seiner eigenen Existenz in einem Andern hervorgebrachte [1]). Bernays' Bemühung, die Katharsis als eine immanente Wirkung der Tragödie erscheinen zu lassen, ist ein indirectes Zugeständniss unseres Rechtes, dieselbe als transcendente oder zufällige in der Definition des Wesens für unstatthaft zu erklären. Würde man auch wohl die Lyrik oder selbst die Epik definiren mit Bezug auf die Wirkung, welche diese Dichtungsarten in dem Leser oder Hörer hervorbringen?

Aristoteles hat nun aber die Erregung von Mitleid und Furcht und die Reinigung von solchen Affecten als die einzig zu erzielende Wirkung (— die Lustempfindung ist nur Folge dieser —) nicht bloss in die Definition der Tragödie aufgenommen und ihr eine Stellung gegeben, wonach ohne sie die ganze Begriffsbestimmung des sie zusammenhaltenden Schlusssteines entbehren würde, sondern sie ist ihm auch massgebend geworden für die Erklärungen der übrigen Momente derselben Definition und für die Bestimmtheiten, welche er von diesen fordert. Die Prüfung der Theile der Tragödie, welche er als wesentlich der Dichtung angehörige aus der Definition ableitet, ist daher vollständig nur möglich nach vorhergehender Würdigung jener Wirkung. So kann namentlich die Composition des Mythos, d. i. der πρᾶξις σπουδαῖα, gar nicht gerecht beurtheilt werden, ohne dass eine solche Würdigung vorausgegangen, weil die von dem Philosophen fest im Auge gehaltene zu erzielende Erregung von Mitleid und Furcht zur Reinigung von solchen Affecten auf die seiner

[1]) Graf Yorck von Wartenburg hält mit Bernays die aristotelische Katharsis als tragische Wirkung für den „immanenten Zweck" der Tragödie und ist der Meinung, Göthe habe „Zweck und Wirkung" nicht gehörig gesondert. A. a. O. S. 9. Indessen wir haben in diesem Punkte bei Göthe über Unklarheit nicht zu klagen. — Auch Ed. Müller (Bd. II., S. 384—385) redet von der Wirkung wie von einer immanenten, wenn er auch das Wort nicht gebraucht.

künstlerischen Gestaltung der Handlung zu Grunde gelegten Gesetze bestimmend eingewirkt hat. Kurz, wir haben es hier vor Allem mit einem Angelpunkte der ganzen Theorie zu thun. — Hinsichtlich der Definition als solcher ist aber schliesslich noch darauf hinzuweisen, dass *κάθαρσις* ein metaphorischer und dem Sprachgebrauche nicht geläufiger Terminus ist, und deshalb nicht geeignet zu einem Gliede der Definition [1]).

§. 2.
Beleuchtung der aristotelischen Lehre von der Wirkung der Tragödie.

Nach unserer ausführlichen Abhandlung, in welcher die Lehre des Aristoteles von der Wirkung der Tragödie in ihrem einfachsten und nächsten Wortsinne ermittelt wurde, ist zur Ermöglichung einer richtigen Beurtheilung nun eine durchdringendere wie allseitigere Beleuchtung dieser Lehre erforderlich, namentlich durch das Licht eines tieferen Verständnisses von Mitleid und Furcht im aristotelischen Systeme.

Doch ehe wir die Frage: was versteht Aristoteles unter Mitleid und Furcht? noch beantworten können, drängt sich eine andere in den Vordergrund, diese nämlich: ist die Wirkung der Tragödie in der Definition von dem Philosophen vollständig angegeben? Von vorne herein wird hierauf jeder Unbefangene antworten: Ja, denn Aristoteles verspricht, das Wesen der Tragödie zu definiren; weniger als das, was zum Wesen gehört, wird er also nicht darbieten. Indessen während der gelehrten Forschungen reicht die Unbefangenheit, wie es scheint, nicht immer aus; auch geht sie zuweilen verloren, wo sie bewahrt bleiben sollte. Dass die Wirkung der Tragödie in der aristotelischen Definition nicht vollständig angegeben sei, ist schon wiederholt behauptet worden, und so lässt sich die Frage nach dieser Vollständigkeit nicht mehr umgehen.

Zuerst hatte Ueberweg (in seiner ersten Abhandlung) behauptet, die Katharsis bezeichne nicht die ganze Wirksamkeit der Tragödie nach Aristoteles, sie sei ihm „eine Wirkung neben andern," sie sei namentlich „verbunden mit der ethisch erziehenden Wirkung." Allein er hat diese Ansicht in seiner zweiten Arbeit

---

[1]) Gegen Metapher und ungebräuchlichen Ausdruck in der Definition äussert Aristoteles sich: 139 b 32 ff. und 140 a 3—5.

förmlich zurückgenommen, und es ist kein Grund vorhanden, noch näher darauf einzugehen.

Wichtiger scheint die von Teichmüller vorgetragene und vertheidigte Auffassung. Er zieht aus seinen Erörterungen über den Zweck der Kunst im allgemeinen „die wichtige Folgerung, dass nämlich alle die geistreichen Ausleger des Aristoteles, welche den Zweck und die Wirkung der Tragödie in die Reinigung von Furcht und Mitleid, oder in das tragische Vergnügen, oder in die Katharsis unter irgend welcher Bedeutung setzen, damit zugleich nur die subjective Seite des Zweckes berücksichtigen“ [1]). „Das Vergnügen irgendwelcher Art sei immer nur ein Hinzukommendes zu dem eigentlichen objectiven Zweck,“ und es dürfe deshalb „nach Aristoteles nie mit Uebergehung der wesentlichen Thätigkeiten zum Zweck gemacht werden, wenn nicht Einsicht und Werk dabei verderben solle“ [2]). Da Katharsis und tragisches Vergnügen hier als subjective Seite des Zwecks in eine Linie gestellt werden, so scheint es, als habe nach Teichmüller Aristoteles in seiner Definition als Wirkung und Zweck der Tragödie nur etwas „Hinzukommendes“ bezeichnet, das Wesentliche dagegen, die objective Seite des Zweckes übergangen. Denn, dass Aristoteles in seiner Definition die Katharsis solcher Affecte, wie Mitleid und Furcht, die Katharsis unter irgendwelcher Bedeutung, und nur sie, als Wirkung und Zweck des tragischen Kunstwerkes genau und in knappster grammatischer Form bestimmt hat: das kann doch unmöglich, so lange der jetzige Text gilt, in Zweifel gezogen werden. Es steht fest: so viel hat er gesagt. und nicht mehr. Freilich will hierüber Teichmüller in dem dritten Bande seines in mancher Hinsicht verdienstlichen Werkes noch ausführlich und gründlich handeln. Doch was er eigentlich meine mit der objectiven Seite des Zweckes, ergiebt sich auch schon aus seinen allgemeinen Erörterungen über Wirkung der Kunst. Er betrachtet es darnach als ausgemacht, „dass Aristoteles den Zweck der Kunst in ihre Wirkung gesetzt und in der Wirkung den Gegenstand selbst, soweit er erkannt wird, von dem Vergnügen und den Gefühlen unterschieden habe.“ (S. 207.) Abermals jedoch sind wir in Verlegenheit: denn zwar ist die Aeusserung unumwunden, aber was sie bedeute, ist doch nicht so klar als wünschenswerth. Wie? Ist der Gegenstand nun wiederum die Wir-

[1]) A. a. O. II. S. 207, Vgl. 200—207.
[2]) S. 207—208.

kung selbst, ist er somit seine eigene Ursache, und ist also das alte Räthsel gelöst und gefunden, wie aus relativem Sein durch eigene Thätigkeit absolutes Sein wird? Wir sind zu eilig, wir müssen erst fragen: was ist der Gegenstand? Nun, das Kunstwerk doch. Das wäre nun wohl die Antwort im gewöhnlichen Sprachgebrauche, aber im philosophischen giebt es eben keine gemeinverständliche Ausdrucksweise, und man muss den Schriftsteller gleich bei jedem Worte fragen: was meinst Du doch? Ist es auch nicht gar so schlimm, wie bei den Naturforschern, welche in ihrer grammatischen Wortbildungskunst eine Terminologie geschaffen haben, bei deren Ergründung man von homerischem Lächeln schon völlig beherrscht wird, eh' man zu „eocän und miocän“ etc. und zu den Labyrinthodonten gelangt, so hat man doch auch Arbeit genug an den technischen Ausdrücken der Philosophen. Wir sind überzeugt, dass unter allen unseren Lesern auch nicht ein einziger Nichthegelianer sich finden wird, dem, wofern er Teichmüller's Buch nicht kennt, es einfallen könnte, was dieser sich bei dem Worte „Gegenstand“ denkt.

Der Verfasser meint nämlich nach gemeinverständlicher Sprache nicht den Gegenstand selbst, wie das Wort besagt, sondern nur die richtige intellectuelle Auffassung desselben, sein Gegenbild in der Anschauung oder Erkenntniss. Anderes bietet die vorangehende Erörterung für die Ermittelung des Sinnes nicht dar.

Die äusseren künstlerischen Darstellungen, die Kunstwerke (τὰ ἔργα), sind nämlich, so argumentirt Teichmüller, in ihrer Objectivität nur Mittel für den Zweck der Kunst. „Es gehört nun nicht viel Ueberlegung dazu, um einzusehen, dass dieses Werk als ein objectives nur ein Mittel ist für den Zweck, in dem Geiste des Zuschauers aufzuleben, dass das Kunstwerk als ein correlatives in der That nur vorhanden ist in den auffassenden Subjecten.“ (S. 204.) Was dieses „Aufleben“ des Kunstwerkes in dem Geiste des Zuschauers sei, hat der Verfasser deutlicher dort gesagt, wo er von dem ästhetischen Vergnügen handelt. Nachdem er darauf hingewiesen, dass Aristoteles überall voraussetze, dass das Vergnügen zu der Wirkung der Kunst gehöre, fährt er fort: „Dieses ästhetische Vergnügen ist aber nicht eine rein subjective Zuthat, die von dem Gegenstande in seiner Eigenthümlichkeit unabhängig wäre; sondern ist gerade nur die reine Vollendung der objectiven Auffassung und entspringt unmittelbar durch die vollendete Schauung und geistige

Energie." (S. 193—194.) Das in dem Zuschauer auflebende wahre Kunstwerk lässt also zwei Momente unterscheiden: 1. die Schauung (innere Anschauung) und 2. das Vergnügen. Insofern das letztere als „der unmittelbare Ausdruck der vollendeten Anschauung" erscheint und nur „die reine Vollendung der objectiven Auffassung ist", müsste, sollte man denken, der Verfasser dasselbe auch zu dem objectiven Zwecke der Kunst rechnen, zu ihrem „Gegenstande selbst", den die Anschauung in dem Subjecte des Zuschauers nach ihm doch darstellt. Das thut er indessen keineswegs; er bezeichnet vielmehr diese Folgerung, welche die Menschen freilich so leicht zögen, als irrig und lässt nunmehr Aristoteles behaupten, das Vergnügen komme nur zu dem objectiven Zwecke hinzu und sei von ihm unzertrennbar; denn im letzten Grunde sei ihm das Vergnügen das Zusammengehen und Einswerden des leidenden und thätigen Grundes in dem menschlichen Geiste." Als zweiter Grund, warum dem Vergnügen der Charakter einer „objectiven Bestimmung des Schönen", d. h. der Zugehörigkeit zu dem objectiven Zwecke der Kunst, abzusprechen sei, wird angeführt, dass es durchaus keiner Dauer fähig sei, indem derselbe Gegenstand uns zuerst anlocke und in gespannte Thätigkeit und Vergnügen versetze; nach einer Weile aber die Thätigkeit nachlasse und so auch das Vergnügen sich abstumpfe. „Dadurch," so schliesst er, „trennen sich die objective und die subjective Bestimmung des ästhetischen Gegenstandes." (S. 194—195).

Diese Argumentation enthält zwei sie vernichtende Widersprüche Erster Widerspruch: das Vergnügen ist eine unmittelbare Wirkung der vollendeten Schauung, ja der unmittelbare Ausdruck der vollendeten Anschauung, — welche ihrerseits „der Gegenstand selbst", objective Bestimmung und Zweck des Kunstwerkes ist —, und doch auch wiederum etwas zu dem objectiven Zwecke, — also zu der vollendeten Anschauung, — „Hinzukommendes." Mag die Unzertrennbarkeit noch so scharf betont werden: was hinzukommt, ist nicht unmittelbare Wirkung, nicht unmittelbarer Ausdruck der Sache. Zweiter Widerspruch: die Thätigkeit — nach dem Zusammenhange die geistige Anschauung — lässt nach, und sie behält doch den Charakter der objectiven Bestimmung oder des objectiven Zweckes; das Vergnügen lässt nach, und es verliert denselben[1]).

---

[1]) Die Polemik ist hier gegen Teichmüller, und nicht gegen

Will man die geistige Anschauung eines Kunstwerkes, das, sei es in Farben, oder in Marmor, oder in sprachlichem Ausdruck, als Object uns, unserer subjectiven Thätigkeit gegenüber sich befindet, sofern dieselbe, nur bedingt von der Eigenthümlichkeit des uns objectiven Gegenstandes und von der gesunden Arbeit unserer auffassenden Kraft, richtig und vollkommen entsprechend ist, auch selbst objectiv nennen, weil sie das, was sie ihrer Beschaffenheit nach ist, nur durch die Beziehung und in Beziehung auf das Object ist, so mag man die Benennung gelten lassen; — aber, das aus der vollendeten Anschauung entspringende und durch ihre Qualität bestimmte Vergnügen, der Kunstgenuss, hat dann denselben Anspruch auf das Prädicat objectiv. Fasst man aber beides, Anschauung und Vergnügen als die Eine Wirkung in dem Subjecte des Zuschauers in Eins zusammen, und zwar gegenüber dem angeschauten Objecte, so ist und bleibt das Eine wie das Andere subjectiv, es bleibt die Wirkung, welche das Subject des Zuschauers an sich erfährt. Die Bemerkung Teichmüllers, das ästhetische Vergnügen sei aber „nicht eine rein subjective Zuthat, die von dem Gegenstande in seiner Eigenthümlichkeit unabhängig

---

Aristoteles gerichtet; denn der Verfasser citirt zwar 5 Stellen aus B. X., c. 4. der Nikom. Ethik zum Beweise der Autorschaft des Aristoteles für seine oben mitgetheilten Sätze, allein jene enthalten sämmtlich nichts von diesen. Vor Allem handelt das erwähnte Capitel durchaus nicht von dem „ästhetischen Vergnügen“ speciell oder gar „ausführlich,“ sondern ganz im Allgemeinen „von der menschlichen Freude;“ das „ästhetische Vergnügen“ wird als solches auch nicht einmal beispielsweise in Betracht gezogen. Es bedarf zum Beweise dessen für den der griechischen Sprache Kundigen weiter nichts als die einfache Lesung der Hauptstelle, welche so lautet: *κατὰ πᾶσαν γὰρ αἴσθησίν ἐστιν ἡδονή, ὁμοίως δὲ καὶ διάνοιαν καὶ θεωρίαν, ἡδίστη δὲ ἡ τελειοτάτη, τελειοτάτη δὲ ἡ τοῦ εὖ ἔχοντος πρὸς τὸ σπουδαιότατον τῶν ὑφ᾽ αὐτήν. Τελειοῖ δὲ τὴν ἐνέργειαν ἡ ἡδονή.* Ist nun hierin nichts mehr gesagt, als dass jede Erkenntniss und Wissenschaft, sei sie durch Sinnen- oder Geistesthätigkeit vermittelt, Freude zur Folge habe, dass aber die süsseste als die vollkommenste dem am meisten ethisch Gestimmten zu Theil werde, und dass in der Freude die Thätigkeit ihre Vollendung finde, und will Teichmüller dennoch den folgenden Satz daraus herleiten: „Dieses ästhetische Vergnügen (der nachahmenden Künste nämlich) ist aber nicht eine rein subjective Zuthat, die von dem Gegenstande in seiner Eigenthümlichkeit unabhängig wäre; sondern ist gerade nur die reine Vollendung der objectiven Auffassung und entspringt unmittelbar durch die vollendete Schauung und geistige Energie,“ — so muss er für die Richtigkeit desselben den exegetischen Beweis führen. — Auch den Vergleich mit der Gesundheit und dem Arzte, welcher bei Aristoteles folgt, hat er nicht richtig interpretirt und angewandt.

wäre“, ist in ihrem Motive uns völlig unfasslich; denn sie ist gerade so selbstverständlich, wie wenn Jemand, der von dem Verhältnisse der Sonnenstrahlen zu dem menschlichen Auge redete, dazu bemerkte: „aber der uns freuende Sonnenstrahl ist nicht eine rein subjective Zuthat von Seiten des Auges, die von der Sonne in ihrer Eigenthümlichkeit unabhängig wäre, so dass der Mensch einen solchen Strahl auch an einen Felsblock oder an einem Baum hängen könnte.“ Wie viel unnütze Worte möchte man da verbrauchen! Entweder ist das in Rede stehende Vergnügen ein ästhetisches oder Kunst-Vergnügen, — und dann weiss jeder vernünftige Mensch, dass es kein anderes Vergnügen ist; oder es ist ein anderes, und dann ist es eben kein ästhetisches. Das haben auch wohl alle „die geistreichen Ausleger des Aristoteles“ gewusst, welche über des Philosophen Lehre von der Wirkung der Tragödie geschrieben haben. Wenn sie daher die Katharsis unter irgendwelcher Bedeutung, wenn sie Reinigung, lustvolle Erleichterung, tragisches Vergnügen irgend welcher Art als die Wirkung bezeichneten, so ist es ihnen gewiss weder wachend noch im Traume eingefallen, sich dieselbe als unvermittelte subjective Zuthat, unabhängig von der Eigenthümlichkeit eines sich dem Zuschauer objectiv darstellenden Kunstwerkes einer Tragödie und ohne deren geistige Auffassung und innere Anschauung zu denken. Dass sie das Aufleben des Kunstwerkes in dem Geiste des Zuschauers für nothwendig erachten, wenn überhaupt von einer Wirkung die Rede sein soll, dient jeder Beweisführung in ihren Schriften zur Voraussetzung. Was Teichmüller vorbringt, ist weder die objective Seite des Kunstzweckes oder der Wirkung der Kunst — denn den Zweck hat Aristoteles ja in die Wirkung gesetzt —, im Gegensatze zu der subjectiven Seite, noch ist es überhaupt ein neues Moment; es besagt, Alles in Allem, nur dieses: die Wirkung der Kunst muss in der That die Wirkung der Kunst sein.

Auch wir bleiben demgemäss bei unserer Ueberzeugung stehen, dass Aristoteles die Wirkung der Tragödie, welche er von dieser Kunstart fordert und erwartet, mit der Katharsis von Mitleid und Furcht vollständig bezeichnet habe, indem selbstverständlich eine solche Wirkung nicht als etwas Hinzukommendes gedacht werden darf, sondern im aristotelischen Sinne als aus der wahrgenommenen und erkannten Sache selbst hervorgehend aufgefasst werden muss.

Was bedeutet nun **Mitleid** und was **Furcht**? In der Poetik werden diese beiden Affecte nirgendwo erklärt; ja, es wird nicht einmal angedeutet, dass sie einer Erklärung bedürftig seien. Was hieraus erschlossen werden kann, ist wichtig genug, dieses nämlich, dass die jedenfalls technischen Ausdrücke in der Poetik keine andere Bedeutung haben sollen wie in der Rhetorik, wo sie ebenfalls terminologisch verwendet und auch nach ihrem Inhalte bestimmt werden. Jede Unterscheidung zwischen diesen und jenen sei es formell oder materiell, welche über den Unterschied der Entstehungsweise der in Rede stehenden Affecte (durch Anschauung der Wirklichkeit oder durch künstlerische Anregung) hinausgeht, ist daher willkürlich. Auch in der Rhetorik werden sie mit Beziehung darauf behandelt, dass sie durch Redekunst hervorgerufen werden können.

Die seit Lessing's erstem Hinweis oft in die Besprechung gezogenen aristotelischen Definitionen und Erklärungen von Furcht und Mitleid im Anfange des zweiten Buches der Rhetorik hat wohl am umfassendsten und gründlichsten bis dahin A. **Döring** behandelt [1]). Er hat die **selbstsüchtige** Natur beider Affecte nachgewiesen und aristotelische und christliche Begriffe scharf geschieden und auseinandergehalten.

Auch hat er sowohl die Verwandtschaft wie das faktische Auseinandersein jener erkannt, sich durch Letzteres aber zu einer materiellen Unterscheidung der tragischen Furcht von der in der Rhetorik definirten verleiten lassen.

Doch hören wir Aristoteles!

Mitleid und Furcht sind Affecte (*πάθη*), d. h. sie gehören zu jenen durch äusseren Einfluss bedingten heftigen Gemüthsbewegungen, welche entweder durch Betrübniss und Verwirrung das gesunde Leben kränken und hemmen, oder dasselbe in Lust und Wohlgefühl aufwallen lassen [2]).

Mitleid und Furcht gehören zu der Classe von Affecten, welche sich im Innern des Menschen offenbaren zunächst als Störung der Lebensharmonie, als **Verwirrung** nämlich, **Betrübniss und Gram**; es ist ihr Wesen, sich so zu offenbaren. In Definitionen

[1]) A. a. O. S. 508—513.

[2]) Rhet. II., 1. p. 1378 a 20 ff. *ἔστι δὲ τὰ πάθη, δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις, οἷς ἕπεται λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργὴ ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰ τούτοις ἐναντία.*

will Aristoteles immer das Wesen der Sache kennzeichnen. Er definirt aber die genannten Affecte in folgender Weise:

„Es sei also Furcht eine Betrübniss oder (Gefühls-) Verwirrung, welche durch die Vorstellung eines drohenden verderblichen oder betrübenden Uebels verursacht wird“ [1]). Dieses Uebel muss aber als nahe bevorstehend erscheinen, nicht bloss aus der Ferne drohend; denn ein Unheil, das noch als sehr ferne gedacht wird, fürchtet man nicht; so wissen z. B. Alle, dass sie einst sterben, aber sie machen sich weiter keinen Kummer daraus, weil der Tod nicht nahe scheint [2]).

„Mitleid aber ist zu definiren als eine Betrübniss über ein offenbares verderbliches und betrübendes Uebel, das den Unschuldigen trifft, und von dem (der Mitleidige) glaubt, dass es auch ihm selbst oder Einem der Seinigen zustossen könne, und zwar entsteht diese Art Betrübniss, wenn ein solches Uebel nahe sich zeigt“ [3]).

In Bezug auf das wesentliche Moment in dieser Definition, wonach das Uebel, um Mitleid zu veranlassen, ein solches sein müsse, von dem der Mitleidige glaube, dass es auch ihm selbst oder Einem der Seinigen zustossen könne, bemerkt Döring (a. a. O. 509) sehr richtig, dass dadurch „die wahre Triebfeder des Mitleids“ enthüllt werde. „Das Mitleid ist nämlich“, fährt er fort, „nach Aristoteles nicht, wie wir es zu betrachten gewohnt sind, eine philanthropische Regung selbstloser Theilnahme an fremdem Leid, sondern es wurzelt in der Besorgniss eigenen Unheils.“ Doch fügt er weniger richtig hinzu: „es ist eine verkappte Furcht, die sich nährt durch das Anschauen des Unheils, das über Fremde hereinbricht.“ Dass der Unter-

---

[1]) p. 1382 a 21 ff. *ἔστω δὴ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ.*

[2]) A. a. O. 25—27.

[3]) p. 1385 b 13—15. *ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ καὶ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινά, καὶ τοῦτο ὅταν πλησίον φαίνηται.* — Dass Geyer die Worte *ὃ κἂν αὐτὸς κτλ* falsch versteht (a. a. O. S. 34), beweist der folgende Satz: *δῆλον γὰρ κτλ* schon allein zur Genüge, abgesehen davon, dass der *φόβος* p. 1382 b 30 ganz ähnlich charakterisirt wird. — Liepert (a. a. O. 14) giebt den ersten Theil der Definition mit folgenden Worten wieder: „Mitleid sei also Trauer über ein einem Unschuldigen zustossendes, verderblich und betrübend scheinendes Uebel,“ wodurch ein ganz verkehrter Sinn herauskommt. Das Mitleid bezieht sich nicht auf ein Uebel, das verderblich und betrübend scheint, sondern auf ein solches, welches als verderblich und betrübend sich offenbart und erkannt wird; nur in diesem Sinne ist *φαίνομαι* hier gebraucht. Auch sagt Aristoteles nicht: *ἐπὶ κάκῳ φαινομένῳ φθαρτικῷ*, sondern *ἐπὶ φαινομένῳ κάκῳ κτλ.*

schied zwischen Mitleid und Furcht in einer blossen Verkappung bestehe, scheint wohl zu viel gesagt; es mag sich doch etwas anders verhalten. Allerdings, Wesen (λύπη), Motiv (im Selbsterhaltungstriebe), Subject (Menschen, die den Unglücksschlägen sich noch ausgesetzt sehen) und Object (unheilvolle Ursachen) sind bei beiden Affecten identisch. Aristoteles untersucht nämlich in Bezug auf alle Affecte ein Dreifaches, z. B. in Bezug auf den Zorn, wie beschaffen der Zürnende sei (Subject), welchen ein solcher zu zürnen pflege (Object) und aus welchen Ursachen er zürne[1]). Nach diesen drei Gesichtspunkten, unter welche auch Furcht (II. B. der Rhet. c. 5) und Mitleid (c. 8) gestellt werden, erscheinen nun diese beiden Affecte in der That völlig gleich. Aber besteht denn wirklich auch gar kein Unterschied, und erscheinen sie nur als zwei, indem die Furcht unter Umständen als Mitleid sich „verkappt?“ Diejenige Stelle[2]), welche Döring hervorhebt, um die Zusammengehörigkeit (oder das „Rechtsverhältniss“, wie er sich ausdrückt) von Furcht und Mitleid zuerst zu betonen, ist geeignet, auf den Weg zur Erkenntniss des Unterschiedes zu leiten; sie lautet: „um es kurz zu sagen, furchtbar ist alles dasjenige, welches, wenn es Andern zustösst oder zuzustossen droht, mitleiderregend ist.“ Also dieselben verderbenbringenden und darum trauervollen Ursachen und Ereignisse erzeugen, wenn sie uns oder unseren Angehörigen in der Nähe bedrohen Furcht, und wenn sie auf Andere ihre zerstörende Macht richten, Mitleid; und dieses wird auch hervorgerufen, wenn Andere schon von dem Unheil ergriffen sind.

Die Schlussfolgerung Döring's, dass das Mitleid sonach „die Ueberweg-Liepertsche Furcht für den tragischen Helden“ schon einschliesse, indem das andere erst drohende Furchtbare schon als mitleiderregend (in den Worten ἢ μέλλοντα) bezeichnet werde, ist ebenso gewiss richtig, als es andererseits offenbar ist, dass Betrübniss und Gram über das Furchtbare, welches Andere bereits getroffen hat, in keiner Beziehung Furcht genannt werden kann, auch nicht „verkappte Furcht.“ Dass Mitleid nicht Furcht sei, ersieht man ferner aus der Bemerkung, dass diese, wo sie heftig auftrete, jenes nicht aufkommen lasse; denn die sich sehr Fürchtenden, die Erschrockenen

---

[1]) p. 1378 a 24 ff.

[2]) p. 1382 b 26—27. ὡς δ' ἁπλῶς εἰπεῖν, φοβερά ἐστιν ὅσα ἐφ' ἑτέρων γιγνόμενα ἢ μέλλοντα ἐλεεινά ἐστιν.

seien ganz mit dem sie selbst betreffenden Leid beschäftigt [1]). Furcht treibe das Mitleid aus [2]). Also im Affecte des Mitleids fürchtet man nicht. Beides ist *λύπη*, Betrübniss, Gram; aber die Furcht ist auch *ταραχή*, Verwirrung: das ist das Mitleid nicht. Es ist wahr, dass jene nähere Bestimmung in der Definition des Mitleids, wonach das verursachende Uebel ein solches sein müsse, dass der Mitleidige glauben dürfe, es könne auch ihn oder Einen der Seinigen treffen, den subjectiven Ursprung des Mitleids in dem nämlichen selbstischen Triebe nachweist, woraus die Furcht entspringt; aber jenes entsteht nicht aus der Reflexion hierüber; denn sobald der Mitleidige dem Fruchtbaren, das einem Fremden zustösst oder droht, eine reale Beziehung zu seiner eigenen oder einer ihm verwandten Person giebt, erfasst ihn die Furcht und für das Mitleid bleibt kein Raum nach der Lehre des Aristoteles. Immerhin mag dieses also in gewissem Sinne eine Seite der Verwandtschaft mit der Furcht hinsichtlich des Ursprungs haben: aber es fehlt ihm ein wesentliches Moment des letzteren, viel stärkeren Affects, die *ταραχή*, die Gefühls-Verwirrung. Also der *ἔλεος* des Philosophen ist nicht das christliche Mitleid, ist nicht menschenfreundliche, das eigene Selbst vergessende Bethätigung der Liebe aus einem erbarmungsvollen Herzen, — ist nicht Theilnahme und That eines Menschen, der ein Herz für's Elend eines Andern hat und zu helfen strebt, nicht damit ihm selbst wohl sei, sondern damit der Leidende Trost oder sein Leiden Sühnung finde: — sondern es ist Mitleidenschaft auf dem dunkeln Grunde ähnlicher Leidensmöglichkeit aus Egoismus. Es erscheint dabei die Seele, wie Döring (S. 510) richtig sagt, „in passiver Abhängigkeit von einem von aussen auf sie Einwirkenden,“ ähnlich wie bei der Furcht.

Des Aristoteles Polemik gegen Platon war nicht auf den Begriff des *ἔλεος* als solchen gerichtet; vielmehr war auch ihm diese Mitleidenschaft der Zuschauer in den Theatern, wo sie die tragischen Helden in ihren Leiden betrachteten, jene weichstimmende Betrübniss, welche in einer Fluth von Thränen sich ergiesst. Ihr Gegensatz bestand darin, dass Platon die Thränenstimmung durch die Tragödie zur Herrschaft gelangen liess, wodurch auch die Helden-

---

[1]) p. 1385 b 33—34. Mitleiden empfinden auch nicht die *φοβούμενοι σφόδρα· οὐ γὰρ ἐλεοῦσιν οἱ ἐκπεπληγμένοι διὰ τὸ εἶναι πρὸς τῷ οἰκείῳ πάθει.*

[2]) p. 1386 a 21—22 . . . *τὸ γὰρ δεινὸν ἕτερον τοῦ ἐλεεινοῦ καὶ ἐκκρουστικὸν τοῦ ἐλέου . . .*

seele allmälig entnervt werde, während unser Philosoph behauptete, dass dieselbe sich im Gegentheil ausfluthe, und zwar auf eine unschädliche Weise. Auch Aristoteles charakterisirt seinen ἔλεος, sein Mitleid durch Thränen[1]). Und es ist kein Zweifel, dass das in der Rhetorik definirte und erklärte Mitleid dasselbe ist wie der ἔλεος der Tragödie. Will man zweifeln? Der Philosoph gestattet es nicht. Bei der Begründung seiner Forderung, dass jenes, Andern zustossende Unheil oder Uebel, um Mitleid zu erzeugen, in der Nähe müsse wahrgenommen werden, lenkt er die Rede auch auf die Bühne, indem er schreibt: „Da die Leiden (Anderer) dann mitleiderregend sind, wenn sie nahe erscheinen, man aber auf das, was vor Zehntausend Jahren geschehen ist oder nach Zehntausend Jahren geschehen wird, entweder überhaupt nicht oder jedenfalls nicht in gleicher Stärke sein Mitleid, sei es in der Erwartung oder in der Erinnerung, bezieht, so rufen diejenigen, welche durch Geberde, Sprache und Kleidung und überhaupt durch die Schauspielerkunst (die Leidenden wie gegenwärtig) darstellen, stärkeres Mitleid hervor; denn sie lassen das Uebel nahe erscheinen, indem sie es uns vor Augen stellen als eintreten wollend oder schon eingetreten. Aus demselben Grunde erregt auch das in der Wirklichkeit eben Geschehene oder das im nächsten Augenblicke Sichereignende mehr Mitleid“ [2]). Das durch die tragische Kunst erzeugte Mitleid ist also in seiner Qualität genau dasselbe wie das durch die Leiden der Wirklichkeit hervorgerufene. Diese Folgerung ist um so wichtiger, als sie offenbar auch für die Furcht gelten zu müssen scheint; hier aber erzeugt sie grosse Schwierigkeit.

Denn wie soll die in der Rhetorik definirte und geschilderte Furcht bei den Zuschauern oder Lesern einer Tragödie erregt werden? Diese Furcht kann ja nur entstehen durch die reale Beziehung des geschauten Furchtbaren, und zwar so, dass eine momentan drohende Gefahr angenommen werde für sie selbst oder für ihre nächsten

---

[1]) p. 1386 a 19–21.

[2]) p. 1386 a 28 ff. — b 2. Da die Identität des tragischen Mitleids und des durch die Wirklichkeit erzeugten so wichtig ist, möge die ganze Stelle auch im griechischen Texte hier folgen: *ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεεινά ἐστι, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γενόμενα ἢ ἐσ μενα οὔτ' ἐλπίζοντες οὔτε μεμνημένοι ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆτι καὶ ὅλως τῇ ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι· ἐγγὺς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακὸν πρὸ ὀμμάτων ποιοῦντες, ἢ ὡς μέλλον ἢ ὡς γεγονός. καὶ τὰ γεγονότα ἄρτι ἢ μέλλοντα δὶα ταχέων ἐλεεινότερα διὰ τὸ αὐτό.*

Verwandten. Was wir Furcht für den Helden, überhaupt für die dargestellten Personen nennen, ist ja dem Aristoteles nicht Furcht, sondern Mitleid. Während Subject und Gegenstand der Furcht mit Subject und Gegenstand des Mitleids im Allgemeinen zusammenfallen, ist doch, wie wir gesehen, im concreten Falle das Subject für beide Affecte zu gleicher Zeit nicht dasselbe. Man könnte nun anzunehmen sich für berechtigt halten, dass nach der Lehre des Aristoteles Mitleid und Furcht im Verlaufe einer Tragödie bei den Zuschauern nacheinander erregt würden. Allein die Bestimmung des Philosophen, dass Furcht nur für die eigene Person oder für die nächsten Anverwandten, und überdies nur bei dem Glauben an eine eben drohende Gefahr[1]), möglich sei, gestattet eine solche Annahme nicht. „Wir bemitleiden aber die Bekannten, wenn sie nicht zu nahe in der Verwandtschaft mit uns stehen; denn in Betreff dieser wird man sich verhalten wie in Betreff seiner selbst“ [2]), d. h. das drohende Leid fürchten und das treffende wie eigenes tragen.

Was müsste das nun aber für ein wahnwitziger Zuschauer sein, der bei dem Anblicke oder beim Anhören der berühmten Sophokleïschen Tragödie „König Oedipus“ plötzlich von der Furcht ergriffen würde, er selbst werde seinen Vater tödten, seine Mutter heirathen und schliesslich sich die Augen ausbohren, oder Einem seiner nächsten Verwandten werde solches begegnen? — „Es ist nun aber auch ganz unwidersprechlich,“ schreibt Döring (a. a. O. 251), „dass die von der Tragödie anzuregende Furcht von der eigentlichen durchaus verschieden ist.“ Jedoch hat er es versäumt, diese Unwidersprechlichkeit aus den aristotelischen Schriften nachzuweisen. „Die Tragödie,“ fährt er seine Behauptung begründend fort, „kann uns nie und nimmer die Vorstellung eines uns oder den Unsrigen wirklich und sicher nahe bevorstehenden Unheils erregen.“ Und er definirt die tragische Furcht so: „Die von der Tragödie erregte Furcht ist nur das trübe Gefühl von der allgemeinen Möglichkeit des Unglücks und der ungeschützten Lage unseres Glückstandes.“ (S. 513.) In Bezug auf das Verhältniss der so unabhängig von aristotelischer Lehre definirten tragischen Furcht zum Mitleid endlich

---

[1]) 1382 a 31—32: *ἐγγὺς γὰρ φαίνεται τὸ φοβερόν· τοῦτο γάρ ἐστι κίνδυνος, φοβεροῦ πλησιασμός.*

[2]) p. 1386 a 17—19: *ἐλεοῦσι* (der Deutlichkeit wegen haben wir bei der Uebersetzung die erste Person gewählt) *δὲ τούς τε γνωρίμους, ἐὰν μὴ σφόδρα ἐγγὺς ὦσιν οἰκειότητι· περὶ δὲ τούτους ὥσπερ περὶ αὐτοὺς μέλλοντας ἔχουσιν.*

äussert er sich, das Resultat seiner Forschung über beide zugleich zusammenfassend, in folgender Art: „Es ist hiernach klar, dass an jenen Stellen der Poetik, wo φόβος und ἔλεος disjunctiv verbunden sind, die Disjunction sowohl in dem οὔτε φόβον, οὔτε ἔλεον, als auch in dem noch stärkeren ἢ φόβον ἢ ἔλεον cap. 11 als eine nur formelle genommen werden muss, wie schon Lessing gegen Corneille beweist und durch das Beispiel erläutert: dieser Mensch glaubt weder Himmel noch Hölle, wo man auch dem wirklichen Gedanken nach beide nicht trennen kann (St. 76). Es ist aber auch nicht minder deutlich, dass „der grosse Wortsparer Aristoteles" nicht zu viel gethan hat, wenn er consequent den φόβος neben dem ἔλεος nennt. Die Tragödie regt g l e i c h m ä s s i g jenes unbestimmte Gefühl von der Unbeständigkeit und Nichtigkeit aller menschlichen Herrlichkeit, von dem Damoklesschwerte des Unheils, das beständig über dem Haupte der irdischen Grösse schwebt, und das in uneigentlichem Sinne schon Furcht genannt werden kann, zu stärkerem, leidenschaftlichem Pulsiren an u n d erregt Mitleid mit den dargestellten Personen, an denen sich vor den Augen des Zuschauers die Härte des wenig oder gar nicht verschuldeten Geschickes erweist. L o g i s c h ist diese Furcht das Primäre, das Mitleid das Secundäre; t h a t s ä c h l i c h aber werden beide durch die Tragödie ganz gleichmässig in Schwingung versezt" (513 — 514). Warum hat nun wohl Döring den ganzen Abschnitt der Rhetorik über die Furcht erörtert? Was er als tragische Furcht bezeichnet, hat damit auch nicht von Ferne etwas gemein. Erstens kann die von Aristoteles definirte Furcht mit dem ebenfalls von ihm definirten Mitleid nie in demselben Momente oder gar gleichmässig die menschliche Brust ergreifen, und zweitens erregt die Vorstellung allgemeiner Möglichkeit des Unglücks überhaupt keine Furcht; nicht einmal der Gedanke an den zwar gewissen aber noch nicht nahe bevorstehenden Tod vermag dies ja. Dem Aristoteles ist die Furcht ein individuelles g a n z b e s t i m m t q u a l i f i c i r t e s, das Gemüth verwirrendes Beben vor einem g a n z c o n c r e t u n d b e s t i m m t der sich fürchtenden Person nahenden oder zu drohen scheinenden Furchtbaren, ein weit stärkerer Affect als das Mitleid, das jenem weicht oder vor ihm nicht aufkommt; nach Döring aber soll derselbe Philosoph in der Lehre von der Tragödie nur das stärkere Pulsiren eines „u n b e s t i m m t e n G e f ü h l s," „d a s i n u n e i g e n t l i c h e m, a b g e s c h w ä c h t e m S i n n e s c h o n F u r c h t g e n a n n t w e r d e n

könne," damit gemeint haben. Das glaube, wer kann! In den Schriften des Aristoteles findet sich davon keine Spur. Einen so schreienden Widerspruch hat er wenigstens nicht ausgesprochen. „Unbestimmt," „uneigentlich," „abgeschwächt," und immer noch *φόβος*? Das ist doch allzu unbestimmt! Und die Menge der Zuschauer, welche den Gefahren „der irdischen Grösse," die sie nicht hat, nie ausgesetzt sich sieht, soll sich fürchten, weil das Damoklesschwert des Unheils beständig über dem Haupte der irdischen Grösse, also nicht über ihrem eigenen Haupte schwebt? Doch das sind ja keine aristotelischen Argumentationen.

Wir wissen eben nicht, und können nach dem, was vorliegt, nicht wissen, wie Aristoteles sich die Erregung von Furcht in der Tragödie gedacht hat. Allgemeine Reflexionen moderner Ausleger über Tragödie überhaupt sind keine aristotelischen Gedanken und können sich nur fälschlich für solche ausgeben. Dass aber der Philosoph die Erregung beider Affecte als Wirkung der Tragödie lehre, beweist seine Definition derselben nicht bloss, sondern auch seine Erörterung über die Composition des Mythos.

Döring sucht dies durch Reflexion zu beweisen und beruft sich, um bei der disjunctiven grammatischen Form die Zusammengehörigkeit dem Gedanken nach zu gewinnen, sogar auf ein von Lessing gegen Corneille angewandtes Beispiel aus der deutschen Sprache! Aber es findet sich ja im vierzehnten Capitel der Poetik [1]) eine Stelle, die auch grammatisch beide Affecte als Wirkung der Tragödie unzertrennlich verbindet. Aristoteles sagt dort nämlich, das Furchtbare und Mitleiderregende könne wohl auch durch den Bühnenapparat vor Augen gestellt werden; allein der bessere Dichter, der wahrhaft künstlerisch den Mythos zu componiren verstehe, bewirke das durch die Composition, durch die innere Verknüpfung der Ereignisse selbst; ja er müsse den Mythos so zusammenfügen, dass Einer, der die Aufführung nicht sehe, sondern nur höre (durch Vorlesung der Tragödie), wie Alles geschehe, schon von Schauder (Furcht) und Mitleid ergriffen werde. Aber wie vereinigen wir beides nach den Definitionen der Rhetorik? Hier liegt die Schwierigkeit und der Widerspruch. Die einzige Stelle in der Poetik, welche eine Andeutung über die Natur der Furcht, welche der Dichter hervorrufen soll, zu

[1]) p. 1453 b 1—6.... *δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων.*

enthalten scheint, ist in dem dreizehnten Capitel, und zwar meinen wir die Worte: „Furcht wird nur veranlasst durch Einen unseresgleichen“ (φοβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον). Diese Aehnlichkeit bezieht sich nicht auf die äussere Stellung des tragischen Helden, sondern auf das Allgemeinmenschliche und auf den normalen ethischen Werth an ihm, wozu andere Aehnlichkeiten hinzutreten können, dem gemäss wir in Bezug auf Fehler und Leiden uns in ähnlicher Lage zu denken im Stande sind. Allein dieselbe Voraussetzung ist, wie berichtet wurde, auch für den ἔλεος, für die Entstehung des Mitleids nothwendig [1]; auch der Mitleidige, muss glauben dürfen, dass ihn ein gleiches Unheil treffen könne. Schon aus diesem Grunde erfahren wir durch obigen Ausspruch über die Natur der von der Tragödie zu erregenden Furcht nichts Eigenthümliches. Kurz, über die Furcht als Wirkung der Tragödie, kann eine weitere Untersuchung nicht geführt werden, da jene in der Rhetorik definirte durch ein solches Kunstwerk zu erregen nicht möglich ist, und andererseits in der aristotelischen Theorie von solcher Dichtung der φόβος weder als einer Definition oder Erklärung bedürftig hingestellt noch auch thatsächlich erklärt wird. Dagegen ist die Lehre von dem ἔλεος durchaus klar; fest steht sowohl die Identität desselben in der Rhetorik und in der Poetik, was Sinn und Wesen betrifft, als auch die Bedeutung. Doch sei zu den früheren Argumenten für den ersten Punkt noch darauf hingewiesen, dass, wie als Gegenstand der Tragödie zur Erregung von Mitleid eine μίμησις πράξεως σπουδαίας gefordert wird, so auch in der Rhetorik es als am meisten mitleiderregend sich bezeichnet findet, σπουδαίους, gute Menschen, sittlich Tüchtige in unheilvollen Lebenslagen zu erblicken [2]. Dieses Mitleid, welches die realen Beziehungen des Menschen zum Menschen über den Kreis seiner Verwandten hinaus offenbart und eine zunächst unwillkürliche Aeusserung der Solidarität des Individuellen und des Allgemeinen in dem Menschengeschlechte ist, wird nicht durch die Zeit beschränkt, umfasst Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; nur muss dem einzelnen Menschen das Leid des Andern für die Wahrnehmung und Betrachtung nahegerückt werden, damit der Affect sich entzünde [3].

---

[1]) p. 1386 a 24—28, wo Aristoteles für's Mitleid auch ὁμοίους κατὰ ἤθη fordert.

[2]) p. 1386 b 4—6. καὶ μάλιστα τὸ σπουδαίους εἶναι ἐν τοῖς καιροῖς ὄντας ἐλεεινόν.

[3]) A. a. O. a 28 — b 4.

In der Annahme nun, dass solches Mitleid durch die griechische Tragödie bei der Menge der Zuschauer erregt werde, haben Platon und Aristoteles beide Recht.

Jener hält das für schädlich, dieser behauptet, es entspringe eine unschädliche Freude daraus. Wie hat letzterer das gemeint? Hat für ihn das Theater mit Sitte und Tugend der Zuschauer gar nichts zu thuen?

Darf man sagen: „Dem Aristoteles ist das Theater mit seiner Tragödie ein unschuldiger Vergnügungsort, d. h. der Ort, wo das entsetzlichste Leid der Menschen, die schrecklichsten Thaten zwischen Blutsverwandten, — das, was Menschen-Glück und -Leben zerstört, Herzen zerreisst und bricht, verwerthet wird zum Vergnügen, zu einer Lustempfindung, die weder gut noch böse ist, gar keine ethische Bedeutung hat, — aber amüsirt?“ Das klingt wie eine ungeheuerliche Anklage gegen den grossen, ernsten Philosophen.

Aber so leicht ist diese Anklage nicht beseitigt, wie Joseph Reber (a. a. O. 60) noch im Jahre 1864 zu glauben scheint, indem er schreibt: „Der Zweck der Tragödie und ihre Wirkung (wie sie nämlich Aristoteles aufstellt) ist eine Widerlegung der falschen Ansicht Platon's. Wenn Platon immer von der Verweichlichung und Verschlechterung des menschlichen Charakters, welche die Tragödie, diese θρηνῳδία, erziele, spricht, so hält Aristoteles ihm mit Recht entgegen, dass eine Einwirkung auf die Affecte diese nicht immer verschlechtern müsse, sondern dass sie diese auch veredeln könne; dies thut aber die Tragödie, sie bezweckt nämlich durch Bangen und Mitleid die Läuterung derartiger Affecte. Dieses Bangen, womit die Spannung verbunden ist, das aber sich auch zum Entsetzen steigern kann, wirkt erschütternd, das Mitleid und die hervorgerufene Theilnahme rührend. Werden nun diese und ähnliche Gefühle zur rechten Zeit erregt, dann wird auch ihre Aeusserung geregelt; dies aber ist die Aufgabe einer echt sittlichen Tragödie, die zur geziemenden Theilnahme und zum Mitleid stimmt, wenn der Beschauer einen unverdient Leidenden gewahrt (c. XIII: ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον) welche in Angst versetzt, wenn ein Mensch, zu Recht und Unrecht, zu guten und schlimmen Thaten, wie wir alle, gleich geneigt, der Schwere des Schicksals verfällt (φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον).“ Das einzige Moment von Bedeutung in dieser Beweisführung sehen wir in der

Bemerkung, die Aeusserung der Affecte finde eine Regelung durch Erregung „zur rechten Zeit.“ Aber wie in aller Welt beweisen wir nun, dass es für die Griechen gerade die rechte Zeit zur Erregung und Regelung der Aeusserung ihrer Affecte war, die sich ihnen bei den paar jährlichen Gelegenheiten, Tragödien zu sehen, darbot?

Um zu erkennen, inwieweit jene Anklage den Aristoteles treffe oder nicht, ist es erforderlich, seine Lehre von dem Verhältnisse des ethischen Charakters oder der ethischen Tugend zu den Affecten überhaupt in's Auge zu fassen.

πάϑη sind, wie wir sahen[1]), Gemüthserregungen, welche das Urtheil der Menschen beeinflussen, — Affecte der Unlust oder der Lust, der Betrübniss oder der Freude[2]). Insofern die Menschen die Fähigkeiten für dieselben haben, heissen sie *παϑητικοί*; lassen sie sorglos es zu masslosen Ausbrüchen kommen, so ist ihr Verhalten zu den Affecten ein schlechtes; haben sie aber die Fertigkeit, diese zu beherrschen und zu massvollen Aeusserungen zu lenken, dann ist ihr Verhalten ein gutes[3]). Die Affecte an sich sind weder Tugenden noch Sünden, verdienen weder Lob noch Tadel[4]); nur das Verhalten zu denselben wird ethisch beurtheilt, sofern Absicht und Vorsatz in Betracht kommen.

Daraus aber, dass die Affecte natürlich sind, nach ihren Fähigkeiten oder Vermögen (*δυνάμεις*)[5]) zur Natur des Menschen gehören und als solche weder Tugend noch Sünde sind, folgt nicht, dass es indifferente Aeusserungen derselben in dem zum Selbstbewusstsein erwachten Menschen gebe; vielmehr muss der Mensch

---

[1]) Rhet. II., 1 (oben bereits angeführte Stelle).

[2]) Eth. Nik. II., 4. p. 1105 b 21 ff. *λέγω δὲ πάϑη μὲν ἐπιϑυμίαν, ὀργην, φόβον, ϑράσος, φϑόνον, χαράν, φιλίαν, μίσος, πόϑον, ζῆλον, ἔλεον, ὅλως οἷς ἕπεται ἡδονὴ ἢ λύπη.*

[3]) A. a. O. 23—28.

[4]) A. a. O. 28 ff. *πάϑη μὲν οὖν οὐκ εἰσὶν οὔϑ' αἱ ἀρεταὶ οὔϑ αἱ κακίαι, ὅτι οὐ λεγόμεϑα κατὰ τὰ πάϑη σπουδαῖοι ἢ φαῦλοι κτλ.*

[5]) Mag hier gelegentlich die Bemerkung stehen, dass die „passive Qualität“ für *πάϑη* oder „der Zustand eines *παϑητικός*,“ für dessen Bezeichnung Bernays, wie bei der Darstellung der Lehre von der Katharsis mitgetheilt wurde, *πάϑημα* annahm, an dieser Stelle (p. 1105 b 21—24) *δύναμις* genannt wird — *λέγω δὲ πάϑη.....δυνάμεις δὲ καϑ' ἃς παϑητικοὶ τούτων λεγόμεϑα.* Aristoteles würde hiernach, wenn er in der Definition der Tragödie als Object der Katharsis nicht die „Passion,“ die Affecte Mitleid und Furcht sondern deren passive Qualität hätte angeben wollen, wohl geschrieben haben: *τῶν τοιούτων δυνάμεων κάϑαρσιν.* Freilich hätte er auch ebenso deutlich sagen können: *τῶν τοιούτων παϑητικων κάϑαρσιν.*

ein ethisches Verhalten zu denselben einnehmen: ob ein gutes oder schlechtes, das liegt in seiner freien Wahl. Fähig der Affecte sind wir von Natur, gut oder böse in Bezug auf dieselben werden wir nicht durch die Natur (1106 a 9—10). Hier hat die ethische Tugend nun eines ihrer beiden weiten Gebiete (das der πάθη, das andere ist das der πράξεις). Entgegen sind ihr Uebermass und Mangel, das Zuviel und das Zuwenig, das Eine ist fehlerhaft und das Andere tadelnswerth, beides bekundet sittliche Schlechtigkeit (κακία als Gegensatz zu ἀρετή). Das Mittelmass in dem Sinne des vernunftgemässen oder richtigen Masses, welches zugleich das beste ist, ist ihre Aufgabe und ihr Ziel. Damit ist nicht verstanden, was unsere deutsche Sprache unter Mittelmässigkeit versteht, sondern jenes Mittelmass hat nur relativ diesen Namen mit Beziehung auf die Vermeidung des Zuviel und des Zuwenig; an sich ist dies Mass ein vollkommenes, welches mit der Würde und der Bestimmung des Menschen harmonirt; es ist im absoluten Sinne eben auch das Beste und das Aeusserste, das an Intensivität der Empfindung nichts zu wünschen übrig lässt[1]).

Die Tugend hat also nicht das Mannigfaltige zum Ziel, sondern nur Eines und das Einfache; die sittliche Schlechtigkeit, auf der breiten Grundlage des Zuviel und des Zuwenig sich bewegend, ist vielgestaltig, ein verwirrendes Allerlei[2]). Wie kennzeichnet sich nun aber jenes Ebenmass, jene einzig richtige, weil der Würde entsprechende und der Bestimmung, d. i. der Glückseligkeit oder vollkommenen Freude des Menschen förderliche Aeusserung der Affecte, welche die Tugend erzielt? Durch die rechte (d. h. der objectiven Bestimmung der menschlichen Vernunft entsprechende) Zeit der Aeusserung, durch die Beziehung auf die rechten Gegenstände und auf die rechten Personen, durch die richtigen Motive und durch die angemessene Art und Weise: dies Alles aber zu treffen ist Aufgabe und Kunst der Tugend[3]).

Ist aber nach aristotelischer Lehre die Beziehung der Affecte

---

[1]) p. 1107 a 6—8. Die Tugend ist nicht bloss μεσότης sondern auch ἀκρότης.

[2]) Aristoteles führt hierzu auch den Spruch an: „ἐσθλοὶ μὲν γὰρ ἁπλῶς, παντοδαπῶς δὲ κακοί. 1106 b 34—35.

[3]) A. a. O. 21—23. τὸ δ' ὅτε δεῖ καὶ ἐφ' οἷς καὶ πρὸς οὓς καὶ οὗ ἕνεκα καὶ ὡς δεῖ, μέσον τε καὶ ἄριστον, ὅπερ ἐστὶ τῆς ἀρετῆς. — Dass diese Bestimmungen von der Vernunft getroffen werden, lehrt er ausdrücklich: 1104 b 21—24.

überhaupt auf die ethische Tugend, respective auf den Gegensatz dieser so unausweichlich, dann ist es klar, dass auch in der Tragödie Mitleid und Frucht, jene „universalen Affecte," wie Bernays sie nennt, die „zu dem Organismus des allgemein menschlichen Wesens gehören" (Grundzüge etc. S. 179), in ihrer Aeusserung sich dem ethischen Gesetze nicht entziehen dürfen noch können. Es muss die Tragödie durch ihre Beschaffenheit Zeit, Motiv und Form richtig bestimmen und Furcht und Mitleid auf die rechten Gegenstände und Personen richten. Wie sie diese Aufgabe lösen sollte, darüber giebt die Poetik freilich keine Aufschlüsse. Dass sie aber diese Aufgabe haben sollte, finden wir noch auf einem andern Wege.

Aristoteles behauptet in der Poetik auch, die Tragödie habe eine ihr eigenthümliche Lust oder Freude dem Zuschauer zu bereiten. Nun erklärt er aber ausserdem ausdrücklich, diese ihr eigenthümliche Freude habe sie mittelst Nachahmung durch Erregung von Mitleid und Furcht zu erzeugen[1]). Es giebt nun nach der Lehre des Philosophen eine Lusterschütterung der im Uebermass hervorquellenden, von der Vernunft nicht gelenkten Affecte, die aber schädlich ist und in Trauer endet. Diese kann er der Tragödie nicht zur Aufgabe gemacht haben.

Die ethische Tugend bestimmt in den Affecten Lust und Trauer, so dass letztere schliesslich überwunden wird. Sie lehrt den Tapfern (der durch sie tapfer ist) das Furchtbare also bestehen, dass die freudige Stimmung in ihm siegt, während der von ihr Verlassene, der Feige, der Betrübniss erliegt. Wer der ethischen Tugend folgt und von fleischlichen Lüsten sich enthält, gewinnt eben an und in dieser Enthaltsamkeit Freude. Nicht das Streben nach Freude als solches ist verkehrt, sondern das der Vernunft und sittlichen Freiheit widersprechende. Der schlechte, der böse Mensch ringt und verlangt auch nach Freude, und gerade in diesem Ringen begeht er am meisten seine Fehler[2]). Ethisch indifferent ist weder Lust noch Betrübniss in den Affecten, ebensowenig, wie diese selbst es sind. Folglich muss auch die von der Tragödie zu erzielende ἡδονή irgendwie unter den Begriff des Ethischen gestellt werden, und offenbar nur im guten Sinne.

---

[1]) Poet. c. 14. p. 1453 b 10—13. *οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν....*

[2]) Eth. Nic. II, 2. p. 1104 b 3 ff.

Aber Aristoteles bezeichnet ja in der Politik die kathartische Wirkung der Musik als eine „unschädliche Freude“ [1]): heisst das nicht: eine Freude, die weder gut noch böse ist, eine moralisch indifferente? Und die kathartische Wirkung der Musik ist ja identisch mit jener der Tragödie! Allein das Prädicat der Freude ἀβλαβής (unschädlich) ist durchaus nicht bloss negativ in seiner Bedeutung, ja. es kann in dem Zusammenhange, in welchem es erscheint, nicht anders denn zugleich positiv gefasst werden. Die Katharsis selbst, von der jene Freude eben unzertrennlich ist, wird mit unter den Zweckbegriff des Nützlichen gefasst. — „Wir behaupten, dass man die Musik nicht bloss zu Einem, sondern zu mehreren nützlichen Zwecken anwenden soll, erstens zu Jugendunterricht, zweitens zu Katharsis“ [2]) u. s. w.

Die unschädliche Freude muss in der aristotelischen praktischen Philosophie also zugleich eine nützliche, d. h. das ethische Leben fördernde und folglich selbst ethische sein. In dieser Auffassung werden wir um so mehr bestärkt, wenn wir beachten, dass Aristoteles die menschliche Wahlfreiheit durch die drei Ideen des (Sittlich-) Schönen, des Nützlichen und des Erfreuenden (des Süssen, Angenehmen) bestimmt werden lässt, und durch deren Gegensatz, durch die Ideen des (Sittlich-) Hässlichen, des Schädlichen und des Betrübenden [3]). Ebensowenig wie zwischen dem Schönen und Hässlichen hier ein Indifferentes liegt, kann es zwischen dem Nützlichen und dem Schädlichen angenommen werden. Was in den Aeusserungen der Affecte, die vernünftig zu bestimmen die Aufgabe der ethischen Tugend ist, nicht schädlich ist, das ist nützlich, und nur insofern es nützlich ist, kann es auch erfreuend sein, nicht als bloss nicht schädlich.

Wir sehen uns durch das ethische System des Aristoteles sonach von allen Seiten gedrängt, die tragische Katharsis von Mitleid und Furcht unter den Begriff des Ethischen zu bringen, während der ästhetische Terminus uns dies bei der Darstellung jener Lehre

---

1) p. 1342 a 15—16. *ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις.*

2) 1341 b 36—38.

3) Eth. Nic. II, 2, p. 1104 b 30 ff. *Τριῶν γὰρ ὄντων τῶν εἰς τὰς αἱρέσεις καὶ τριῶν τῶν εἰς τὰς φυγάς, καλοῦ συμφέροντος ἡδέος, καὶ τριῶν τῶν ἐναντίων, αἰσχροῦ βλαβεροῦ λυπηροῦ κτλ.*

von der Katharsis verbot. Hier stehen wir vor einem schwer zu lösenden Widerspruche; doch scheint eine Lösung möglich.

Unsere Darstellung hat die Verwandtschaft des ästhetischen Terminus „Katharsis“ mit dem medicinischen nachgewiesen. Diese Verwandtschaft forderte die Annahme, dass nach der Anschauung des Aristoteles durch die tragische Katharsis Etwas aus dem Gemüthsleben ausgeschieden und entfernt werde, was diesem in seiner normalen, gesunden Bethätigung fremd und krankhaft belästigend sei, da die medicinische Katharsis nur auf Ausstossung solcher Stoffe gerichtet ist, welche dem körperlichen Leben fremdartig (ἀλλότρια) und den lebendigen Organismus desselben belästigend (λυποῦντα) sind. Furcht und Mitleid sind aber für den Menschen λύπαι, sie sind λυποῦντα, welche das Gemüthsleben in Verwirrung bringen, hemmen und belästigen. Ein leidensunfähiges unsterbliches Leben würde weder Furcht noch Mitleid kennen. Furcht wird von Aristoteles als Gram oder Verwirrung, verwirrende Betrübniss (ταραχή) beschrieben; sie bezeichnet dem Furchtbaren gegenüber nicht das richtige Verhalten, welches vielmehr in der Tugend der Mannhaftigkeit sich zeigt. Der Mannhafte ist ἀτάραχος [1]), frei von der ταραχή. So muss der rechte Gegensatz zum ἔλεος auch die Befreiung von der λύπη dieses Affectes einschliessen.

Mehr als dieses ist aber auch aus der medicinischen Färbung des ästhetischen Terminus Katharsis nicht zu folgern; am allerwenigsten darf man die künstlerische Erregung sich in der Art pathologisch denken, dass man die im Seelenleben vor sich gehende Katharsis als einen rein körperlichen Vorgang ansähe. Das medicinische kathartische Heilmittel kann auch in dem Schlafenden wirken. Der seelische Kampf, den die Tragödie aufregt, ist als Process in dem Gemüthsleben sehr verschieden von einem organisch-chemischen Process im Magen.

Bei dem ersteren kann der urtheilende Geist nicht unbetheiligt bleiben. Inwiefern auch bei der künstlerischen Erregung der Affecte Mitleid und Furcht, welche unabhängig von der Tragödie in den πηθητικοί vorhanden sind, die Spannung, Aufregung und Auflösung von einer ethischen Thätigkeit der Zuschauer mitbedingt sein soll oder nicht, das können wir freilich von Aristoteles nicht mehr

---

[1]) p. 1117 a 29—31. Die ἀνδεία bezieht sich auf die φοβερά; und in diesen ist der ἀνδρεῖος der ἀτάραχος.

erfahren; aber in dem Unterschiede eines bloss körperlichen Processes und eines künstlerisch angeregten seelischen Kampfes muss die Vereinigung der ästhetischen Katharsis mit der Ethik des Philosophen sich finden.

Uns bleibt hier die Frage noch zu beantworten, ob Aristoteles in seiner Definition des Wesens der Tragödie den Zweck derselben durch die angegebene Wirkung richtig bestimmt habe. Hierbei muss zuerst daran erinnert werden, dass er nicht in der nebelhaften Vorstellung befangen ist, als ob der Künstler beim begeisterten Schaffen ausser sich sei und in bewusstloser Ekstase Gebilde hervorbringe, deren Zweck und Wirkung ihm selbst nicht bekannt sei. Vielmehr lässt er, wie wir sahen, den Künstler mit voller Besonnenheit und Klarheit das Wesen des zu schaffenden Kunstwerkes vorher genau erkennen, auch nach der stofflichen, bewegenden und Zweck-Ursache erfassen, und dann erst das darnach in seinem Geiste concipirte Ideal in der Wirklichkeit mit Absicht ausgestalten. Wenn Rosenkranz behauptet: „Das Produciren ist auch in dem Sinne des klaren und absichtlichen, verständigen Bewusstseins bei dem Künstler nicht nur nicht nothwendig, es ist bei ihm unmöglich [1])“; so hat er mit Aristoteles in diesem Punkte nichts gemein. Dieser Philosoph aber repräsentirte hierin die Anschauung seiner Nation und hatte jedenfalls die Stimmen der griechischen Dichter für sich. Homer ist überzeugt, dass der Dichter mit Bewusstsein singe, dass die begeisternde Anregung, die ein Gott ihm gebe, seine Seele nicht berausche, sondern erst recht klar mache und voll Empfänglichkeit für Ordnung und schöne Darstellung. Er denkt sich den Sänger allerdings gern blind, aber nur körperlich blind, um die selbstbewussteste geistige Klarheit ihm zu sichern; das sinnliche Auge lässt er sich schliessen, damit das Schauen des geistigen keine Störung erfahre, damit dasselbe nur lichtvoller leuchte und heller sehe [2]). Dass Hesiod dieser Auffassung widerspreche, ist wohl nur scheinbar [3]).

Die Gaben der Musen sind nach Pindar dem Dichter angeboren; dieser besinnt sich darauf mit „süssen Sorgen“ (Ol. 1, 9

---

[1]) Göthe und seine Werke. S. 6.

[2]) Hierauf hat Fr. Schlegel aufmerksam gemacht in seiner Geschichte der Poesie der Griechen und Römer B. I, S. 71 ff. Vgl. Ed. Müller Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten B. I, S. 8—9.

[3]) Ed. Müller, a. a. O. 9—11.

u. 19). Wenn er selbst so oft seine Lieder mit zieltreffenden Pfeilen vergleicht (Ol. 1, 9; 9, 30; 2, 86), so bezeugt er ebenfalls die Absicht.

Doch die Zeugen hierfür liessen sich leicht vermehren; wir dürfen dagegen keinen Widerspruch erwarten.

Also Aristoteles ist überzeugt, dass der Dichter der Tragödie mit Absicht verfährt und den diesem wunderbaren Kunstgebilde eigenen Zweck erreichen will. Nun, Aeschylos, Sophokles und Euripides haben mit Einsicht und Absicht ihre Dichtungen geschaffen, ein bestimmtes Ziel erstrebend. Aber sollte wohl Einer von diesen grossen Tragikern bei seinen Schöpfungen die Absicht gehabt haben, die παθητικοί gleichsam ärztlich zu behandeln, Mitleid und Furcht zu erregen zu deren Katharsis, möchte eine solche ethisch oder pathologisch gedacht werden? —

„Nur diese Thränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben," sagt Lessing in seiner Vorrede zu J. Thomson's Trauerspielen. Aber trotz der kühnen Form dieses Ausspruchs bestreiten wir seine Richtigkeit doch. Lessing war freilich durch seine Vertheidigung des Aristoteles, dem er in der Lehre von der Tragödie eine gewisse Unfehlbarkeit zuschrieb, in diese Anschauung so festgebannt, dass er in seiner Abhandlung „Von den Trauerspielen des Seneca" (Bd. IX. der Carlsr. Ausg. 1823. S. 110) zu sagen kein Bedenken trug: „Starke Schilderungen von Leidenschaften können unsere Leidenschaften unmöglich ganz ruhig lassen. Und diese wollen wir vornehmlich in den Trauerspielen erregt wissen."

Theodor Schacht[1]) geht so weit, dass er aus der aristotelischen Lehre von der Katharsis Schlüsse auf die Sophokleische Antigone zieht, als ob Sophokles nach der Theorie des Aristoteles gearbeitet hätte! Und zu ähnlichen Anachronismen hat der Glaube an die Unfehlbarkeit des Philosophen schon Manchen verleitet. Was aber von der Wirkung der Tragödie gesagt wird, gilt nach Aristoteles auch vom Epos, und umgekehrt. Da hat nun jedoch Hesiod des letzteren Wirkung schon etwas anders charakterisirt. „Auch wer Leid tragend in eben verwundetem

[1]) „Ueber die Tragödie Antigone nebst einem vergleichenden Blick auf Sophokles und Shakspeare. Darmstadt, 1842. V. a. Leske." S. 77.

Gemüthe sich abhärmt, tief bekümmert im Herzen: sobald er den Sänger hört verherrlichen den Ruhm der Menschen der Vorzeit und der seligen Götter, alsbald vergisst er den Trübsinn und nicht mehr gedenkt er der Trauer, da schnell seinen Sinn umwenden die Gaben der Göttinnen" [1]). Eratosthenes erklärte, alle Poesie habe nur Gemüthsergötzung zum Zwecke [2]). Basilius, der berühmte Metropolit von Caesarea in Kappodocien, der seinem Schüler Chilo erzählt, er habe unzählige Tragödien angehört, hebt als erfahrungsmässig hervor, dass sie leidenschaftliche Lust bewirken, welche der reinigenden Wirkung der Psalmodie hinderlich sei [3]). Aber Augustinus führt in jener von Bernays (Grundzüge etc. S. 201—202) so vortrefflich und wirksam übersetzten Stelle seiner Bekenntnisse diese leidenschaftliche Lust allerdings auf das künstlerisch erregte Mitleid zurück, lässt dies auch in der allgemeinen Menschenliebe wurzeln, findet jedoch das Gegentheil der Katharsis darin.

Es sei denn auch wiederholt zugestanden, dass die griechische Tragödie thatsächlich Mitleid errege — die Furcht im aristotelischen Sinne muss für uns ganz in den Hintergrund treten —, und zwar ein Mitleid, das mit Lust vermischt von Lust überwunden werde: allein hat dies Mitleid und hat das daraus entspringende Bedürfniss die Tragödie geschaffen?

Wäre jene Wirkung Zweck, dann müsste es sich also verhalten: denn der Zweck, der seiner Natur nach zuerst ideal dem Geiste sich zeigt, wird vom Künstler subjectiv ergriffen und mit Begeisterung erfasst zum Motive für die Schöpfung des Kunstwerkes. Es ist aber weder kunstphilosophisch noch historisch nachzuweisen, dass die Betrachtung des Mitleids oder der Anlage für dasselbe im Menschen und der Gedanke an eine Behandlung desselben, wodurch Erleichterung und Lustgefühl herbeigeführt werde, die Entstehung der Tragödie auch nur von Ferne veranlasst habe.

Wir verhalten uns hier nur negativ und wollen uns über Ursache und Zweck der Tragödie an dieser Stelle positiv durchaus nicht äussern; dazu müssten wir auf Erforschung von Zweck und Absicht der grossen griechischen Tragiker, wie sie in ihren erhal-

---

[1]) Theog. 98. Von Ed. Müller angeführt S. 11.

[2]) Vgl. dessen Gegner Strabo I, c. 2, §. 2 u. I, c. 1, §. 11.

[3]) Opp. ed. Bened. Paris 1730. T. III, S. 129..... *ἵνα τῆς ψαλμῳδίας ἐπισκοτίσῃ τὸ καθαρόν.* Ist dieser Ausspruch etwa gegen die aristot. Katharsis der Tragödie gerichtet?

tenen Werken noch erkennbar sind, eingehen, deren Resultate eine selbstständige Schrift bilden würden. Wir haben es nur mit Aristoteles zu thun und mit der von ihm für den Zweck der Tragödie ausgegebenen Wirkung, aus der sich nimmermehr das Wesen des gedachten Kunstwerkes erschliessen lässt noch ermitteln, warum es so und nicht anders innerlich und äusserlich ineinandergefügt und ausgestaltet ist.

Die aristotelische Wirkung der Tragödie ist keine unmittelbare Erscheinung des Kunstwerkes, sie ist in Bezug auf ihr Zustandekommen dem subjectiven Empfinden des Betrachters unterworfen, ist bloss eine mögliche und zufällige, und gewährt auch in dem am besten dazu disponirten Zuschauer niemals von jenem Kunstgebilde ein reines Spiegelbild, welches als Offenbarung des Wesens angesehen werden könnte.

Sophokles hat bei seinen Oedipus-Tragödien sich gewiss ebensowenig das Mitleid der Zuschauer zum Zwecke gesetzt, wie Göthe, da er seinen Faust dichtete.

Und sollte etwa der Zuschauer, um die richtige Wirkung zu erfahren, unwissend sein in Bezug auf den wahren Zweck und auf die Absicht, die man mit ihm habe? Man denke sich aber, die Zuschauer fühlten es dem tragischen Helden an, dass derselbe eine Figur des Dichters sei, durch welche in ihnen lustvolles Mitleid erregt werden solle, damit die Katharsis dieses Affectes auf unschädliche Weise eintrete! Wie Rosenkranz [1]) in die Gedanken des Aristoteles von der tragischen Wirkung Göthe eingehen lassen konnte, wenn auch an der Hand des Spinoza, ist uns unbegreiflich. „Gegen die Abwege seiner Zeit vom echten Pathos fand er (Göthe) bei Spinoza den Weg der Reinigung von den Leidenschaften, welche Aristoteles als das Wesen der Tragödie ausgesprochen und Lessing durch seine Hamb. Dramaturgie wieder zur wahren Erkenntniss gebracht hatte" (sic!). Konnte Göthe auch einmal weichgestimmt ausrufen; „Hab' ich Euch Thränen in's Auge gelockt, und Lust in die Seele-Singend geflösst, so kommt. und drücket mich herzlich an's Herz!" so führte ihn dies theoretisch doch nie in die Arme des Kunstphilosophen Aristoteles. Mag er dessen Definition der Tragödie immerhin aus Mangel an Kenntniss der griechischen Sprache mit ihn beschämender Kühnheit falsch

[1]) A. a. O. 81—82.

übersetzt haben: wir stimmen den folgenden Worten, die er aus Anlass dessen schrieb, gerne und rückhaltlos bei: „Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerkes **in und an sich selbst**; Jene denken an dessen Wirkung nach aussen, **um welche sich der wahre Künstler gar nicht** bekümmert, so wenig wie die Natur, wenn sie einen Löwen oder einen Colibri hervorbringt. **Trügen wir unsere Ueberzeugung auch nur in den Aristoteles hinein**, so hätten wir schon recht, denn sie wäre ja auch **ohne ihn** vollkommen richtig und probat. Wer die Stelle anders auslegt, mag sich's haben" [1]).

Es giebt auch eine **Vollkommenheit der Tragödie**, dieser wundersamen Erscheinung in der Culturgeschichte der Völker, **in und an sich selbst**, gänzlich abgesehen von **allen** zufälligen Wirkungen nach aussen, auf **zufällige** Zuschauer, mag man ästhetische, ethische oder pathologische Wirkungen erwarten oder wahrzunehmen glauben. Und der Idee und dem erhabenen Ziele **dieses in sich selbst vollkommenen Kunstwerkes**, das mit nationaler Beschränktheit aber **nicht ohne kosmopolitische Momente** durch die griechischen Tragiker bereits in wunderbarer Weise zur Zeit des Aristoteles Gestalt gewonnen hatte und in die Erscheinung getreten war, hatte er, der scharfsinnige philososophische Kunstkritiker, mit seinem Verständnisse sich schon genaht, als er zum Gegenstande des Mythos eine *πρᾶξις σπουδαία* forderte und auf Ebenmass und geschlossene Einheit der Handlung drang; ja, er beleuchtete das geheimnissvolle Wesen einer solchen Schöpfung wie mit einem Blitze, da er der verlangten poetischen Wahrheit vor der historischen den Vorzug gab: — aber er büsste alle Klarheit ein, vernichtete jenen Vorzug wieder und irrte weit ab von dem richtigen Wege, als er den tragischen Helden mit einer Makel befleckte und deren Nothwendigkeit forderte — für seine fatale Mitleids-Katharsis.

[1]) Briefwechsel mit Zelter, V, 330.

Drittes Capitel.

Kritik der Lehre vom Mythos.

§. 1.

Allgemeines über die Theile der Tragödie.

Es dürfte von Interesse sein, hier zunächst die Frage zu beantworten, ob Aristoteles die sechs Theile seiner Tragödie auf wissenschaftlichem Wege, d. h. durch logische Ableitung aus seiner Definition gewonnen habe oder nicht. Vahlen hat in seiner Abhandlung „Aristoteles' Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragödie" (S. 155) [1]) hierüber folgende Ansicht aufgestellt. „Aristoteles ordnet seine Theorie der Tragödie nach denjenigen Theilen derselben, deren organisches Ineinandergreifen ihr Wesen bedingt (*καθ' ἃ ποιά τις ἐστίν*). Sechs Theile hat er aufgestellt, nicht etwa so, dass er sie aus der Definition der Tragödie construirte, auch nicht so, dass er die tragische Literatur durchmusternd eine einzelne Tragödie als Muster der Gattung anatomisch zergliederte; sondern Aristoteles nimmt seinen Standort gleichsam im Zuschauerraume des Theaters und greift mit dem Auge des gewöhnlichen Mannes diejenigen Momente auf, die in ihrem Ensemble das Ganze der Aufführung ergeben." Und in einer Note fügt er hinzu: für die Darlegung der Theile durch Analyse der Definition sei Th. Sträter (Fichte's Zeitschrift für Philosophie XLI. [1862] S. 209), und beide Ansichten lasse Ludovico Castelvetro S. 123—124 (der Baseler Ausgabe d. P. vom 1576) gelten [2]). Es scheint jedoch nur eine Ansicht richtig und zulässig zu sein. Wie Aristoteles überhaupt zu der Annahme von sechs Theilen — nicht mehr und nicht weniger — gelangt sei, kommt gar nicht in Betracht, sondern nur dieses ist zu beachten, auf welche Art er sie in seiner dargestellten Theorie gewonnen haben will oder als gewonnen dem Leser vorführt. Da ist nun zunächst im Allgemeinen zu erinnern, dass er bei seinen wissenschaftlichen Untersuchungen zuweilen den Weg wirklich einschlägt,

---

[1]) In „Symbola philologorum Bonnensium in honorem Friderici Ritschelii collecta" (Lips. 1864) S. 153—184.

[2]) Vergl. noch: Vahlen „Beiträge zu Aristoteles' Poetik," I S. 20.

welchen Vahlen ihn auch hier gehen lässt. Aber so oft er dies thut, lässt er den Leser darüber nicht im Ungewissen, dass er zu nächst im Sinne des grossen Publicums, vom Standpunkte des gewöhnlichen Lebens aus die Sache nehme, die er hernach ebenso unzweifelhaft wissenschaftlich behandelt. Was sich auf den ersten Blick dargeboten, erfährt dann in der wissenschaftlichen Prüfung auch seine Läuterung.

Aber wie die sechs Theile der Tragödie zuerst vorgeführt werden, genau so bleiben sie in der ganzen Poetik, als zu dem Kunstwerke gehörig, stehen.

Aristoteles sagt keineswegs, der Zuschauer werde bei den Aufführungen der Tragödie sechs Theile beobachten; ebensowenig. er habe selbst als Zuschauer sie unterscheiden gelernt; nicht die leiseste Hindeutung giebt er darauf, dass er zunächst nur „ein Ergebniss empirischer Betrachtung“ darbiete. Vielmehr, wie er die Definition der Tragödie nur als ein Resultat der vorangegangenen Erörterungen (*ἐκ τῶν εἰρημένων*) aufstellt, so fährt er auch, ohne im Geringsten seine Methode der Entwickelung zu verlassen, mit der Ableitung der Theile aus der Definition des Wesens fort, indem er von dem Kern der Definition — Nachahmung durch handelnde Personen — ausgehend, die nothwendigen Bestandtheile, welche darin einheitlich verbunden sind, in Betracht zieht. Nicht auf dem Standorte im Zuschauerraume fällt ihm die scenische Darstellung in die Sinne, sondern indem er das Wesen seiner Definition prüfend in's Auge fasst, wie es sich wohl gliederweise ausgestalten lasse, findet er seine Eintheilung; und weil er sie so und nicht anders gefunden, beginnt er die Hervorhebung der Theile der Tragödie mit den Worten: *ἐπεὶ δὲ*, — „da nun aber,“ d. h. da der Definition gemäss handelnde Personen es sind, durch welche die nachahmende Darstellung in der Tragödie sich vollzieht, so dürfte mit Nothwendigkeit[1]) hieraus folgen, dass ein Theil derselben die Bühnenausstattung sei; ferner auch musikalische Composition und

---

[1]) Poet. c. 6. p. 1449 b 31 ff. *ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος κτλ.* Dass *πράττοντες* sich auf *δρώντων* in der Definition bezieht, ist unleugbar; und dass *ἐξ ἀνάγκης* allein hinreicht, um uns zu überzeugen, dass wir es hier nicht mit dem zu thun haben, was jedem beliebigen Zuschauer gewöhnlich auffällt, sondern mit einer streng logischen Folgerung aus der Definition, scheint auch nach dem Sprachgebrauche des Aristoteles zugegeben werden zu müssen.

sprachlicher Ausdruck. Und gerade so, logisch folgernd aus der Definition, leitet er die drei anderen Theile ab, und schliesst dann mit den Worten: „es muss also nothwendiger Weise jede Tragödie sechs Theile haben (nicht mehr und nicht weniger), vermöge deren sie ihr eigenthümliches Wesen offenbart“ [1]).

Er sagt also nicht: wir beobachten bei der Aufführung jeder Tragödie sechs Theile; sondern vielmehr dieses lehrt er: jede Tragödie muss sechs Theile haben, weil dies die Definition ihres Wesens fordert, weil ihr definirtes Wesen nur so sich ausgestalten kann. Und erst nachdem er noch mit Beziehung auf den ebenfalls in der Definition enthaltenen Begriff der Nachahmung und auf ihre Mittel, Art und Gegenstände hervorgehoben hat, dass es einen weiteren Theil ausser den genannten sechs also nicht geben könne, weist er wie zur Bestätigung nachträglich auf die Erfahrung hin, dass die tragischen Dichter, selbst diejenigen, welche aus dem einen oder andern Theile durch Bevorzugung desselben eine besondere Art der Tragödie zu machen glaubten, doch stets alle sechs Theile angewendet haben [2]).

Vahlen findet nun aber die wissenschaftliche Rückbeziehung auf die Definition erst beim Beginne der speciellen Erörterung des Mythos, d. h. im Anfange des 7. Cap. der Poetik. Er schreibt: [3]) „Mit der hier erst angemessenen Rückbeziehung auf die Bestimmungen der Definition der Tragödie erörtert Aristoteles die erste Forderung des Dramatischen, das *ὅλον καὶ τέλειον*, d. i. die abgeschlossene Ganzheit der Handlung.“ Ist das richtig, dann hat Aristoteles einen Fehler begangen, für den es keine Entschuldigung giebt; denn er hat dann in seiner nach der ganzen Methode, die er im Uebrigen anwendet, auf Wissenschaftlichkeit Anspruch erhebenden Abhandlung über die Tragödie zwar mit der Definition seines Gegenstandes im Anfange des 6. Cap. richtig begonnen, darnach aber bei der ganzen Zergliederung desselben in dem nämlichen Capitel jene

---

[1]) p. 1450 a 7—10. *ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ἃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία κτλ.* — Auch die Ableitung des Mythos, der *διάνοια* und des *ἦθος* wird eingeleitet mit den Worten: *ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις*, mit deutlichster Beziehung auf die Definition. Und dazu kommt die Zusammenfassung der sechs Theile durch *ἀνάγκη οὖν*, welche Form für die Klarheit der Bezeichnung einer logischen Folgerung nichts zu wünschen übrig lässt. Auch erkennt Vahlen selbst *ἀνάγκη* als die Form für die Anzeige strenger Schlussfolge anderweitig an. Beitr. II, 15.

[2]) Vgl. Vahlen, Beitr. I., S. 22—25 und Anm. 17. S. 52.

[3]) A. a. O. S. 26.

gänzlich ausser Acht gelassen und statt derselben eine rein äusserliche Beobachtung vom Zuschauerraume im Theater her für die Eintheilung massgebend gemacht. Es verhält sich dann nicht so, wie Bernays (Grundzüge etc. 147) sagt, dass Aristoteles „die einzelnen Finger der zuerst in der Definition geschlossenen Hand der Reihe nach öffne," wobei wir nur für den Theil, welcher die Katharsis enthalte, durch Schuld des Excerptors dieses Vortheils verlustig gegangen seien; sondern die Definition bleibt uns am Anfange des 6. Capitels „in formelhafter Sprödigkeit" stehen, ohne dass wir wissen, warum sie dort steht, indem Aristoteles unbekümmert um dieselbe sich aus der wissenschaftlichen Schule in den Zuschauerraum des Theaters begiebt, um zu erfahren, welche Theile der Tragödie sich dort dem Beobachter darbieten. Aristoteles beging, wie wir sahen, den Fehler nicht.

Gerade bei der ersten Gliederung und Eintheilung eines wissenschaftlich zu behandelnden Gegenstandes ist die Definition am unentbehrlichsten; die einzelnen Theile haben möglicherweise den weiteren Eintheilungsgrund wieder in sich selbst, so dass mitunter von der Definition des Ganzen bei ihrer Behandlung abgesehen werden kann, wenngleich eine fortlaufende Beziehung auf dieselbe immer das allgemeine Verständniss erleichtert.

Müssen wir hiernach dem Aristoteles in seiner Auseinanderlegung der Definition in sechs Momente, die er Theile nennt, im Allgemeinen wissenschaftliches Verfahren zugestehen, so sind hiemit seine sechs Theile vor der Kritik noch nicht gerechtfertigt. Eine Gliederung in Theile muss diese wenigstens für den Gedanken in einer trennbaren Individualität erscheinen lassen, wenn auch in der Wirklichkeit immer nur das factische Ineinander uns begegnet. Es ist aber ein Mythos im sprachlichen Ausdruck und aus kunstvoller Zusammenfügung vieler *πράγματα* zu einer geschlossenen schönen Einheit bestehend, geradezu undenkbar ohne *διάνοια*. Diese auch nur für den Gedanken oder für die blosse Vorstellung zu sondern, ist durchaus unmöglich. Aristoteles weiss sie daher in seiner Theorie auch nicht eigenthümlich zu behandeln und verweist uns, wo wir Aufschluss begehren, an die Rhetorik. Daher dürfte es wohl schwer sein, sie als wirkliches *μέρος* der Tragödie zu charakterisiren. So scheint es vorläufig.

Dass ferner Aristoteles die Scenerie als Theil der Tragödie aus seiner Definition ableitet, ihre Herstellung aber von der Kunst trennt und als nicht mehr zur Aufgabe der Poetik gehörig

bezeichnet, ist ebenfalls schwer zu rechtfertigen. Sein Grund für Letzteres: dass nämlich die Kraft (respective Wirkung) der Tragödie auch schon ohne Bühnendarstellung und Schauspieler ihrem Wesen inhärire, und dass andererseits die Kunst des Theatermeisters mehr die Bühneneffecte erziele als die der Dichter, ist ohnehin nicht stichhaltig. Der Dichter kann in seiner Tragödie selbst die Scenerie so wesentlich mit der Handlung verflechten, dass dem Theatermeister nur äusserlich die technische Ausführung bleibt. Auch kann kein blosser Leser einer Tragödie eine Wirkung derselben erfahren, wenn seine Phantasie ihm nicht Scenerie und mimisches Spiel der Schauspieler vorzaubert, deren Qualität eine objective Seite hat, sofern sie von der Beschaffenheit der gelesenen Tragödie bedingt werden.

Ueberdies vergisst der Philosoph, dass ihm beim blossen Lesen der Tragödie nicht minder der Theil wegfällt, — natürlich ebenfalls als entbehrlich, — den er Melopoiie nennt.

Freilich sind jene sechs Theile von Aristoteles nicht als Massentheile gedacht, sondern als qualitative Seiten der Offenbarungsform des Wesens; Teichmüller nennt sie im Gegensatze zu jenen: „Wesens-Theile“ [1]), welche Bezeichnung missfällt, da das Wesen selbst, die in sich einheitliche Substanz des Kunstwerkes sich nicht theilen kann, wohl aber in der Erscheinung nach Aussen vielseitig seine Qualität entfaltet. Sachlich ist aber Teichmüller's Auffassung richtig d.h. sie giebt den aristotelischen Gedanken wieder. Statt μέρη oder μόρια (Theile) braucht Aristoteles, und zwar nicht bloss in der Poetik, sondern auch in der Metaphysik, in demselben Sinne εἴδη. Das εἶδος nämlich bezeichnet das Wesen sofern es Formprincip und bestimmt ist als individualisirtes Leben mit eigenthümlicher Gestalt nach Aussen sich zu offenbaren und so zu erscheinen. Die Erscheinung aber auch des einfachen Wesens ist in der äusseren Form vielgestaltig, erweist sich vielseitig, wird πολυφανής, — wenn es erlaubt ist, dies Wort zur Verdeutlichung eines aristotelischen Gedankens anzuwenden. Sofern man nun diese vielseitige Erscheinung innerlich erfasst und auf

---

[1]) A. a. O. II, S. 440—441. Vgl. I, S. 70—71. — Die εἴδη in den aus der Metaphysik angeführten Stellen bezeichnen zwar zunächst Arten einer Gattung; allein der Gesichtspunkt, nach welchem εἴδη für μόρια oder μέρη stehen kann, lässt sich doch daraus gewinnen, und den Sprachgebrauch zeigen sie deutlich.

das Wesen als Formprincip zurückbezieht oder vielmehr daraus herleitet, kann man sagen, die οὐσία offenbare sich πολυειδής. In diesem Sinne spricht nun Aristoteles von Theilen der Wesensoffenbarung und betrachtet dieselben wie eine Vielheit der εἴδη, und in diesem Sinne konnte er nun allerdings selbst die διάνοια als Theil, nämlich als zu den Offenbarungsformen des Wesens der Tragödie gehörig, bezeichnen.

Aber dafür erhebt sich nun ein Bedenken gegen sein ganzes Verfahren mit den Theilen. Jene Eintheilung nämlich nach den verschiedenen Offenbarungsweisen des Wesens, wodurch die Qualität seiner eigenthümlichen Erscheinung vollständig erkannt wird, hat nur einen theoretischen Werth; Aristoteles sucht darin aber einen praktischen. Er unternimmt es, zu lehren, wie die sechs Theile der Tragödie zu behandeln seien, um daraus das Wesen derselben zusammenzufügen. Das vermag die Kunst nicht, welche in der Art und Weise ihrer Schöpfungen die Natur nachahmt. Sie muss die Idee des Wesens ergreifen, und von diesem Lebensprincip aus, von Innen heraus den Formenreichthum nach Aussen entfalten. Für unsere Erkenntniss ist das, was zuletzt die Wirklichkeit gewinnt, die Erscheinung nämlich, nach der Lehre des Aristoteles das Erste, und das, was zuerst real ist, das Wesen, das Lezte; aber die Kunst schafft, und muss daher von der schöpferischen Idee des Wesens den Ausgang nehmen. Dem verfehlten Standpunkte ist es zuzuschreiben, dass Aristoteles Manches in der Theorie der Tragödie verkehrt aufgefasst und dargestellt hat. Sechs Theile der Tragödie leitet er aus seiner Definition ab: einen, den Mythos, behandelt er ausführlich, den zweiten, die ἤθη, kümmerlich, für die übrigen weiss er eigenthümliche Lehren gar nicht aufzustellen. Natürlich, denn nur der Mythos ist das Princip und gleichsam die Seele der Tragödie, von welcher alle ihre Erscheinungsformen bedingt sind und abhängig in ihrer Qualität.

Was die Massentheile oder die Eintheilung der Tragödie in quantitativ trennbare Glieder (κατὰ τὸ ποσόν) betrifft, so finden wir sie wohl in dem zwölften Kapitel der Poetik [1]); aber abgesehen davon,

[1]) Wenn Teichmüller (II, 441) schreibt: „Die Massentheile aber sind ausser einander, z. B. ist der Prolog abgetrennt von den Episoden, und es gehören diese Theile der materiellen, sinnlichen Erscheinung des Kunstwerkes an, wonach man es räumlich und zeitlich berechnet," — so ist das richtig; nur ist die Zeitdauer nicht abhängig von der Mas-

dass dasselbe an dieser Stelle gar nicht gestanden haben kann, und überhaupt auch schwerlich aristotelischen Ursprungs ist, so liegt es auch weder in der Aufgabe, die wir uns gestellt, noch in unserer Absicht überhaupt, die von den Philologen mit so grossem Fleisse und so umfassenden Studien bereits vielfach behandelte Frage über die quantitave Abtheilung der griechischen Tragödie, die ihr Wesen nicht berührt, hier in die Besprechung zu ziehen.

§. 2.

Die Lehre von der abgeschlossenen Ganzheit des Mythos.

Die Lehre des Aristoteles, dass der Mythos der Tragödie ein Ganzes zu bilden habe, zielt nicht ab auf eine willkürlich angenommene Summe äusserlicher Theile; vielmehr fordert sie einen Organismus, der sich von Innen heraus entwickelt und ausgestaltet. Der Philosoph lehrt in diesem Sinne: der Mythos soll ein Ganzes sein, die abgeschlossene Ganzheit einer einheitlichen Handlung darstellen, d. h. Anfang, Mitte und Ende haben. Hier muss die Kritik ihre Aufgabe erfüllen; von dem Begriffe dieser drei Merkmale hängt die Beurtheilung der Idee des Ganzen ab.

Anfang also nennt er dasjenige, welches nicht mit folgerichtiger Nothwendigkeit nach einem Andern ist, d. h. nicht nothwendig als verursacht von einem Vorhergehenden erscheint, nach welchem selbst aber naturgemäss etwas Anderes da sein oder sich ereignen muss [1]. Teichmüller (I., 54 und 250) bemerkt, es würde durch die von einigen Gelehrten geforderte Umstellung des *μή*, indem sie nämlich statt *μὴ ἐξ ἀνάγκης* lesen wollten *ἐξ ἀνάγκης μή*, „eine Absurdität entstehen.“ „Denn was ist denn das,“ so fragt er, „was „„mit Nothwendigkeit nicht nach einem Anderen ist?““ Offenbar nur das *πρῶτον κινοῦν* — die Tragödie müsste also immer mit Gott anfangen“ (S. 54). Dieser Einwand ist vollkommen begründet *ἐξ ανάγκης μή* kann Aristoteles nicht geschrieben haben. Aber führt uns der Text, wie er überliefert ist und von dem Philosophen offenbar herrührt, nicht ebenfalls zu einer Absurdität? Es ist wahr das *ἐξ ἀνάγκης μὴ μετ' ἄλλο* weist unbedingt nur auf einen absoluten An-

---

senabtheilung als solcher, sondern von der Länge der Theile selbst wieder, sofern diese von der Länge des Ganzen bestimmt wird.

[1] Poet. VII, p. 1450 b 27—28. *ἀρχὴ δέ ἐστιν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστί, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι.*

fang hin, denn es negirt auch die *zeitliche* Aufeinanderfolge; da giebt es also gar kein Nacheinander mehr und das Eintretende ist das absolut Erste. Aber bietet uns die echte Lesart andererseits nicht eine *bloss zeitliche* Abfolge? Teichmüller stützt eben seine ganze Erklärung auf den Unterschied des *zeitlichen Nacheinander* und des *ursächlichen Durcheinander*. Er beruft sich dabei auf den Schluss des zehnten Capitels der Poetik, wo Aristoteles sagt, es sei ein grosser Unterschied, ob *etwas durch ein Anderes* geschähe oder (ohne ursächlichen Zusammenhang) *nach einem Anderen*[1]). Dieser grosse Unterschied besteht unzweifelhaft. Doch die Anwendung? Jener schreibt (S. 54): „Aristoteles meint aber, dass der Anfang zwar immerhin nach einem Anderen sein dürfe, nur *nicht nothwendig* nach einem Anderen, d. h. wohl zeitlich aber nicht als Wirkung. Nur so ist ein *relativer Anfang* zu gewinnen. Denn nicht das Nach-einem-Andern-sein soll negirt werden, da sich dies gar nicht negiren lässt, sondern nur *die Nothwendigkeit der Folge*, damit es selbst nicht zur Erklärung einen anderen und wieder für diesen einen neuen Grund *in infinitum* voraussetze.“ Allein jene ganz richtige aristotelische Unterscheidung der zeitlichen und der ursächlichen Aufeinanderfolge ist immer nur concret, mit Beziehung auf zwei ganz bestimmte Ereignisse, die einander folgen, aufzufassen. Also wenn unmittelbar auf einen herabfahrenden Blitz ein Haus in Brand geräth, welches von dem Blitze gar nicht oder nur mit sogenanntem kalten Schlage getroffen wurde, so folgen Blitz und Brand nur zeitlich aufeinander; aber sehr gefehlt wäre nun der Schluss, der Brand habe gar keine Ursache der Entzündung, trete überhaupt nur zeitlich in die Reihe der Begebenheiten. *Was ohne jede Ursache* eintritt, mag es immerhin zwischen die zeitlich einander folgenden Ereignisse sich eindrängen, ist doch ein *absoluter* Anfang; für den *relativen* bedarf es eben der Ursachen, durch welche er ein bedingter und beziehungsweiser Anfang wird. Vielleicht wendet man uns hier ein: der Anfang einer Tragödie solle allerdings mit Beziehung eben auf das Kunstwerk als solches in gewissem Sinne ein absoluter sein, insofern nämlich, als er das unbedingt Erste sei von einer Kette von Ursachen und Begebenheiten, in welchen der die Tragödie bil-

---

[1]) p. 1452 a 20–21. διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

dende Situations- und Schicksalswechsel verlaufe; wogegen aber freilich hinwiederum zu erinnern ist, dass auch in der Dichtung diejenige reale Beziehung auf das historisch sich entwickelnde Menschengeschlecht, in welches die tragische Person ja hineingedacht wird, festgehalten werden muss, wonach das Geschick eines einzelnen Menschen, wenn von dem Ursprunge des Ersten abgesehen wird, in geschichtslosem Anfange gar nicht vorstellbar ist.

Soll es möglich sein, den relativen Anfang aus der aristotelischen Definition der ἀρχή zu gewinnen, so darf man nicht den Unterschied zwischen dem Geschehen διὰ τάδε oder μετὰ τάδε direct darauf beziehen und zu Hülfe nehmen: sondern dann liegt der Schlüssel der Erklärung vielmehr in dem μὴ ἐξ ἀνάγκης selbst, welches die Unterscheidung zwischen der nothwendigen und der freien Ursächlichkeit enthalten kann. Dies muss Teichmüller gefühlt haben, da er seine Unterscheidung von ursächlicher und bloss zeitlicher Abfolge zur Erklärung des relativen Anfangs fallen lässt und die freie Ursache herbeizieht; denn er schreibt unvermittelt (S. 55): „Und worin besteht nun jener relative Anfang? Da wir uns im Kreise des βίος, der πρᾶξις, der εὐδαιμονία befinden, offenbar in einer freien Handlung.“ Aristoteles hätte demnach schreiben können: μὴ ἐξ ἀνάγκης ἀλλὰ κατὰ προαίρεσιν. Aber jene freie Handlung als Anfang einer Tragödie gedacht, muss für eine tragische Entwickelung qualificirt sein, und diese Beschaffenheit gewinnt sie nur durch solche ihr vorausliegende Momente, welche nicht durch bloss zeitliches für die Selbstbestimmung des Handelnden inhaltloses Vorausliegen sondern durch ein reales, Motive hervorrufendes Verhältniss auf die Willensentschliessung Einfluss geübt haben.

Aristoteles hat denn auch auf solche Momente im Verfolge seiner Theorie deutlich genug hingewiesen. Dort nämlich, wo er den Satz aufstellt, jede Tragödie bestehe aus Schürzung und Lösung, fügt er erklärend hinzu, die Schürzung umfasse gewöhnlich dasjenige, was noch ausserhalb oder vor der dramatisch darzustellenden Handlung liege, und Einiges innerhalb derselben [1]). In der That ist bei den griechischen Tragödien das als dem Anfange vorausliegend Postulirte oft sehr bedeutend, ja, wir dürfen sagen, dass im König Oedipus das Meiste der Schürzung vor dem Beginne

---

[1]) p. 1455 b 24 ff..... τὰ μὲν ἔξωθεν κτλ.

der dramatischen Handlung zu suchen ist, und der Anfang erscheint hier allerdings wie eine nothwendige Folge vom Vorhergehenden. Die Beobachtung, dass vor dem Anfange der Tragödie selbst noch Etwas vorausgesetzt wird, was nothwendig in die ursächliche Entwicklung des Stückes mit hineingehört, drängt sich auch in der aristotelischen Theorie so sehr auf, dass Susemihl selbst da, wo Aristoteles dies nicht ausdrücklich erwähnt, darauf hinweisen zu müssen glaubt. Dieser erklärt nämlich einmal: „ich verstehe aber unter Schürzung Alles vom Anfange an bis zu dem Grenzpunkte, von wo ab der Glückswechsel einzutreten beginnt“ [1]). Und jener bemerkt dazu [2]): „d. h. natürlich nicht: vom Anfange des Stückes, sondern: von dem Anfange derjenigen Begebenheiten an, welche das Stück als schon vorausgegangene voraussetzt.“ Und auch Vahlen ergänzt die Stelle [3]) durch die Worte: „einschliesslich der nothwendigen Voraussetzungen,“ indem er schreibt: „Die Schürzung also geht vom Anfang des Drama, einschliesslich der nothwendigen Voraussetzungen dieses, bis zu dem äussersten Punkt, von wo ab sich der Umschwung zu vollziehen beginnt.“ Das wird bedenklich für Aristoteles. Ein gewisses ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο wird also doch auch für die erste freie Handlung, mit welcher die Tragödie ihren Anfang nimmt, gefordert, — keine Naturnothwendigkeit, aber nothwendige Voraussetzungen für die tragische Qualification der anfänglichen Begebenheit. Der Anfang der Tragödie hat also Voraussetzungen, die ihn bedingen, und der Philosoph ist mit seiner Definition der ἀρχή einerseits und der Erklärung der Schürzung andererseits in unbestreitbarem Widerspruche. Die Bestimmungen des 18. Capitels über die Schürzung sind aber in der Hauptsache richtig, die Definition der ἀρχή dagegen im siebenten Capitel ist zu unbestimmt und ungenau, es sei denn, dass man einen Sinn hineinlege, der nichts Neues enthält und selbstverständlich ist. Bleibt man bei der Auffassung, dass ein relativer Anfang gemeint und dieser in einer freien Handlung zu suchen sei, so heisst das, da die ganze Tragödie Handlung ist, nichts mehr als: der Anfang der tragischen Handlung ist Handlung. Und gestehen wir es uns: es ist dem Kunstphilosophen und Theoretiker unendlich viel schwerer, den Anfang der Tragödie

---

1) A. a. O. λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν κτλ.

2) A. a. O. S. 187, Anm. 168.

3) Beitr. II, S. 46.

als eines Kunstwerkes zu definiren, als dem wahren Dichter-Genie, ihn mit schöpferischem Worte zu bezeichnen oder selbst durch das blosse Erscheinen einer Person vor unsern sofort gefesselten Blick hinzuzaubern. Die Antwort auf die Frage, wo der Anfang der dramatischen Handlung vom Dichter zu nehmen sei oder genommen werde, ist Aristoteles schuldig geblieben; seine abstracte Definition der ἀρχή haucht dem Organismus des Kunstwerkes keinen Lebenskeim ein.

Wie steht es nun mit der Mitte? Was bildet den Mittelpunkt (μέσον) der Tragödie? Aristoteles sagt: „was selbst nach einem Andern ist und dem Anderes wieder folgt“ [1]). Das ist auf den ersten Blick so unbestimmt, dass weder die Theorie, noch die Praxis etwas damit anzufangen weiss, wie denn auch der Philosoph selbst in der ganzen Abhandlung keinen Gebrauch mehr davon macht. Nach Teichmüller's Auffassung von jenem μετὰ τάδε in Beziehung auf unsere Stelle dürfte, da es ganz einfach μετ' ἄλλο und μετ ἐκεῖνο heisst, hier nur an eine zeitliche Ab- und Aufeinanderfolge gedacht werden [2]). Damit gelangte man zu einer Summe von Theilen, die innerlich ohne jede Zusammengehörigkeit wären, und man würde in diesem Wortverstande versucht sein, zu denken, Aristoteles habe „Mitte“ nur in ganz materiellem Sinne gemeint, so dass etwa dadurch die das Drama bildenden Begebenheiten in zwei gleiche Hälften gesondert würden. Andererseits bleibt aber nur die Annahme übrig, mit μέσον sei der Höhepunkt der Handlung gemeint, der dort liegt, wo die Schürzung in die Lösung übergeht, in welchem Falle aber die angeführte Definition völlig geistlos wird. Sie besagt dann dem wörtlichen Verständnisse gemäss eher alles Andere als das, was sie bestimmen soll. Und doch ist gerade die Deutlichkeit, die Unzweideutigkeit des Sinnes, die erste Anforderung, welche der Philosoph selbst an jede Definition stellt, denn diese verlange ihr Zweck [3]); sie solle nicht sein wie die Bilder der ältesten Maler,

---

[1]) p. 1450 b 31. ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον.

[2]) Aristoteles fügt übrigens, wenn er die blosse zeitliche Abfolge bezeichnet, hinzu: τῷ χρόνῳ. Metaph. Δ. 24. p. 1023 b 5—6.

[3]) Analyt. post. II, 13. p. 97 b 32 sagt er, es müsse ἐν τοῖς ὅροις τὸ σαφὲς sein; und Top. VI. 1. p. 139 b 12 ff., der Definirende müsse nach Möglichkeit sich der deutlichsten Ausdruckweise bedienen (σαφεστάτῃ τῇ ἑρμηνείᾳ), da der Zweck der Definition das Verständniss für Andere sei.

die einer Aufschrift bedurften, damit der Beschauer erkennen konnte, was dargestellt wurde [1]).

Und das Ende? Die Erklärung, dass das Ende der aus der Entwicklung nach Nothwendigkeit oder Regel hervorgehende Abschluss sei, der keine nachfolgende Begebenheit mehr fordere [2]), lässt sich vertheidigen. Susemihl's Aeusserung: „Ebenso fällt, was im Folgenden Ende heisst, nicht immer nothwendig mit dem Ende des Stückes zusammen, sondern in manchen Tragödien wird ja auch auf die noch später erfolgenden Begebenheiten im Voraus Bezug genommen, in denen sich die Lösung erst vollendet“ (a. a. O.), ist wohl nicht im aristotelischen Sinne. Die Worte μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν besagen doch positiv und rückhaltlos, dass nichts mehr folgen könne, was nach Nothwendigkeit oder wie die Regel der Wahrscheinlichkeit es angibt (ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ) sich innerhalb des Stückes entwickelt. Das Ende schliesst diese Entwicklung eben ab. Könnte die Lösung der tragischen Verwicklung sich auch nach dem Stücke und ausserhalb desselben erst vollenden, so wäre die vom Dichter zu treffende Wahl der τελευτή, des thatsächlichen Endes seiner Dichtung, ohne objectives Gesetz und sonach ganz der subjectiven Willkür anheimgegeben und damit auch dem Zufall. Dergleichen will aber Aristoteles durch seine Bestimmungen über Anfang, Mitte und Ende ausgeschlossen wissen; denn er erklärt ausdrücklich in Folge dieser: „Es dürfen also die wohl- (d. i. kunstgemäss-) zusammengefügten Mythen weder an einem willkürlichen Punkte anfangen, noch an einem solchen enden, sondern die angegebenen Ideen (die Bestimmungen über Anfang, Mitte und Ende) müssen dabei massgebend sein“ [3]). Besser ist die Bemerkung Teichmüller's, dass nicht „der Welt Ende gemeint sei“, sondern nur ein relatives Ende, nämlich eben das des Stückes (I., 55).

Wie mangelhaft übrigens auch die aristotelischen Definitionen von Anfang und Mitte der Tragödie sind: so viel ist doch dadurch festgesetzt, dass die Ganzheit eine innere Gliederung und unverrückbare Ordnung fordert; der Anfang kann nicht Mitte, die Mitte nicht Ende, Ende nicht Anfang u. s. w. sein. Können die Theile der Lage oder Ordnung nach an einer beliebigen Stelle sich befinden, so bilden sie

---

1) p. 140 a 18—22.
2) A. a. O. . . . . . μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν.
3) p. 1450 b 32—34. δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μήθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις.

zusammen kein Ganzes, sondern eine blosse Masse oder eine Summe, was Aristoteles an einem andern Orte selbst deutlich erklärt, wo er auch die Lückenlosigkeit, beziehungsweise Vollständigkeit als zum Begriffe des Ganzen gehörig bezeichnet [1]. Ebensowenig, wie das Kunstwerk als Ganzes eine Umstellung der Theile gestattet, darf auch ein Theil fehlen, so dass es ohne diesen noch ein Ganzes genannt werden könnte. Etwas, dessen Vorhandensein oder Fehlen durch nichts bemerkbar wird, gehört eben nicht zum Ganzen [2]. Hiernach charakterisirt die Ganzheit allerdings ein nach unverschiebbarer Ordnung bestimmtes inneres Zusammenhängen von solchen Theilen, die von Natur zu einander in dem Verhältnisse sich befinden und entwickeln, dass sie miteinander auch eine Einheit bilden und von denen weder ein Theil fehlen, noch zu denen ein Theil hinzukommen kann [3]. Wenn jedoch Teichmüller (II, 440) noch hinzufügt: „Aristoteles bemerkt aber wiederholt, dass eine solche abgegränzte und continuirliche Entwickelung der vielen Theile aus der Einheit und zur Einheit hin sich mehr in der organischen Natur als in der Kunst findet, vorzüglich da in der Natur die Theile sich bloss dynamisch verhalten können und ihre Energie in der Einheit haben; in der Kunst aber die Theile alle schon selbst der Wirklichkeit nach da sind und ihre Einheit von aussen bewirkt wird", so haben wir es hierbei entweder mit einer grossen Unklarheit zu thun oder Aristoteles hat Aehnliches nie gelehrt. Dieser lehrt an den von Teichmüller citirten Stellen [4], dass das durch Continuität und Begrenztheit ein Ganzes Bildende von Natur dem Vermögen nach die Theile schon in sich habe, die es hernach in der Wirklichkeit vollständig entfalte. In dieser Beziehung erweisen sich das Eine und das Ganze wie Ganzheit und Einheit fast identisch. Wie nun aber aus der Nebenbemerkung: *τούτων δ'αὐτῶν μᾶλλον τὰ φύσει ἢ τέχνῃ τοιαῦτα*, herausgefunden werde, „in der Kunst seien die Theile alle selbst der Wirklichkeit nach schon da und ihre Einheit werde von aussen bewirkt", das möge ein grosser Meister der Hermeneutik ermitteln. Allerdings bezieht sich Aristoteles in

---

[1]) Metaph. Δ, 26. p. 1024 a 1 ff. *ἔτι τοῦ ποσοῦ ἔχοντος ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ ἔσχατον, ὅσων μὲν μὴ ποιεῖ ἡ θέσις διαφοράν, πᾶν λέγεται, ὅσων δὲ ποιεῖ, ὅλον.* — Ferner 1023 b 26. *ὅλον λέγεται οὗ τε μηθὲν ἄπεστι μέρος ἐξ ὧν λέγεται ὅλον φύσει.*

[2]) Poet. c. 8. p. 1451 a 31—36.

[3]) Met. 1023 b 32 ff.

[4]) Met. a. a. O und De anim. gener. II, 5.

der Metaphysik (a. a. O.) für die Gliederung der Theile eines Ganzen nach Anfang, Mitte und Ende auf die Kategorie der **Quantität**, und seine Erklärung des Begriffes der Ganzheit leidet, wie wir sahen, an Aeusserlichkeit; aber mit so nackten Worten von dem schon Vorhandensein aller Theile und der von aussen bewirkten Einheit des Kunstwerkes hat er doch nicht dem Künstler-Genie das Gebiet des Schaffens gänzlich untersagt. — Doch Ganzheit und Grösse des Kunstwerkes sind enge verbunden; die Prüfung dieser wird jene noch mehr beleuchten.

§. 3.
Von der Grösse (*μέγεθος*) der Tragödie.

Das Wort *μέγεθος* (Grösse) kann in dem aristotelischen Sprachgebrauche ebensowohl zur Bezeichnung der Bedeutung eines Gegenstandes angewendet werden als im Sinne des äusseren Umfangs einer Sache. Wer die Definition der Tragödie nur für sich betrachtete, ohne auf Vorangegangenes und Nachfolgendes zu achten, könnte geneigt sein, das Prädicat der *πρᾶξις σπουδαία*, welches ihr in dem Zusatze *μέγεθος ἐχούσης* gegeben wird, von dem inneren Gehalte zu verstehen und an Wichtigkeit und Erhabenheit der tragischen Handlung zu denken, und sich in dieser Auffassung noch dadurch bestärkt fühlen, dass Aristoteles im zweiten Buche der Rhetorik gerade an der Stelle, wo er von den mitleiderregenden Ereignissen redet, denselben Ausdruck *μέγεθος ἔχειν* zur Bezeichnung der Schwere der Schicksalsschläge gewählt hat [1]). Allein die Poetik selbst lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, dass in der Definition der Tragödie durch *μέγεθος ἐχούσης* nur der bestimmte äussere Umfang hervorgehoben werden soll. Im Vorausgehenden heisst es, Sophokles habe, während die Mythen vorher klein gewesen, ihnen die Grösse (*τὸ μέγεθος*) gegeben [2]), und im Folgenden bespricht die Erklärung des *μέγεθος ἐχούσης* nur den äusseren Umfang [3]).

Teichmüller hat (II. 195 ff. und 236 ff.) scharfsinnige und sehr dankenswerthe Untersuchungen über den Begriff der Grösse bei Aristoteles angestellt. Doch hat er, wie es scheint, darin nicht unerheblich gefehlt, dass er die ganz verschiedenen Ideen, welche der

---

[1]) p. 1386 a 4—7. . . . *καὶ ὅσων ἡ τύχη αἰτία κακῶν μέγεθος ἐχόντων.*
[2]) Poet. c. 4. p. 1449 a 19.
[3]) c. 7. p. 1450 b 34 ff.

Philosoph auf getrennten Gebieten damit ausdrückt, gleichsam terminologisch in dem Einen Worte vereinigt sehen will und so die eine durch die andere erklären.

Wir haben es, wie gesagt, bei der Anwendung des Begriffes der Grösse auf die Tragödie nur mit dem äusseren Umfange des Kunstwerkes zu thuen. Liesse man sich von dem für den Begriff gewählten Worte *μέγεθος* leiten, so käme man nothwendig zu der Annahme, es handele sich hier nicht um die Kategorie des *ποσόν*, um die Bestimmung des der Sache selbst entsprechenden und der vollständigen Entwickelung ihrer Theile gemässen Umfanges, sondern nur um die Kategorie des *πρός τι*, der Relation, des Verhältnisses zu Anderm. Denn Aristoteles lehrt in der Abhandlung von den Kategorien ausdrücklich, auf die Dauer einer Handlung (*πρᾶξις*) finde das *ποσόν* im eigentlichen Sinne (*κυρίως*) keine Anwendung [1]) und dass die Begriffe des *μέγα* und *μικρόν* („gross" und „klein") nur Verhältnissbegriffe seien, beweist er ausführlich [2]). Indessen, wenn Aristoteles auch nicht in dem Masse leichtsinnig mit der von ihm selbst geschaffenen Terminologie verfährt, wie Teichmüller annimmt, so ist doch der Sinn des *μέγεθος* so vielseitig und leicht zu wenden, dass es den Uebergang von dem blossen Verhältniss-Begriff auf den der Quantität an sich sehr nahe legt und entschuldigen lässt.

Es beginnt nun aber der Philosoph den Abschnitt über den Begriff *μέγεθος* in seiner Beziehung auf die Tragödie mit einem Hinweis auf die Idee des Schönen, welche eine nicht zufällige, willkürliche Grösse fordere, sondern eine bestimmte [3]); denn das Schöne beruhe auf Grösse und Ordnung. So erfreulich nun diese plötzliche Einführung jener Idee, die wahrhaft schöpferisch in der Kunst sich erweisen kann, auch ist, so bleiben wir doch unbefriedigt, weil der Sache nicht genügt wird bei der Anwendung derselben. Denn die Nothwendigkeit einer bestimmten Grösse, eines gemessenen Umfanges des Mythos wird nur äusserlich motivirt, weil die hervorgehobene Beziehung auf das Gesetz der Schönheit nur eine subjective ist. Aristoteles redet durchaus nicht, wenn er das Schöne von der Grösse fordern lässt, von der innern Fähigkeit des Kunstwerkes, Schönheit zu offenbaren, sondern nur von der

---

[1]) Kat. 6. p. 5 b 2 ff.

[2]) A. a. O. 15 ff..... *τούτων δὲ οὐδέν ἐστι ποσὸν ἀλλὰ τῶν πρός τι.*

[3]) Poet. 7. p. 1450 b .. *δεῖ..... καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχ ν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί.*

sinnlichen und geistigen Befähigung des Menschen, die sich äussernde Schönheit wahrzunehmen und zu empfinden. Nicht zu umfassende Ausdehnung und nicht zu unterscheidende Kleinheit hindern beide das menschliche Auge, die vollständige harmonische Gliederung und Ausgestaltung der Theile in der Einheit des schönen Ganzen zu sehen, oder auch das Gedächtniss sie zu umfassen und zu behalten. Jedes Kunstwerk also muss wenigstens so gross sein, dass unser Auge (das sinnliche oder das geistige, respective beide) die Theile, woraus es besteht, unterscheiden — und sein Umfang so begrenzt, dass es das Ganze in der Ordnung und Gliederung der Theile überschauen und umspannen kann. Für die Dichtkunst, für die Tragödie insbesondere kommt auch das Mass der Spannkraft des Gedächtnisses in Betracht. Es ist klar, dass diese Regel des Schönen für die Tragödie nur in ihrer zweiten Hälfte, dem Verbote des zu Grossen, Anwendung findet; denn es ist unmöglich, dass die Darstellung einer ursächlich in sich zusammenhängenden und in den sechs von Aristoteles deducirten Theilen oder Seiten der Wesensform sich entwickelnden Handlung, in welcher ein motivirter Situationswechsel aus Glück in Unglück wirklich vor sich geht, zu klein in ihrem Umfange sei, um in ihrer Gliederung wahrnehmbar zu sein: denn dass eine schöne Gliederung vorhanden sei, wird ja vorausgesetzt, und es handelt sich eben nur um die äussere Grösse der Theile oder Glieder und um die Fähigkeit des Menschen, diese zu erkennen und im Gedächtnisse bis zur Vereinigung derselben in geistiger Totalanschauung festzuhalten. Die Warnung kann also bloss dahin gehen, dass der Dichter den äussern Umfang des Mythos nicht zu gross mache. Da nun aber das Mass der Auffassungs- und Gedächtnisskraft individuell ist und somit für den Einen zu gross sein kann, was bei dem Andern noch lange nicht das volle Mass der Kraft in Anspruch nimmt, so leuchtet von selbst ein, dass es mit der Bestimmung der Grösse, des Umfanges einer Tragödie, von diesem Gesichtspunkte aus eine sehr missliche Sache ist. Die Uebertreibung mit dem Beispiele von einem ζῷον von 10,000 Stadien ist wohl nicht geeignet, die mangelnde wissenschaftliche Bestimmtheit zu ersetzen. Auch in der zweiten Besprechung des Grössenmasses, dort, wo der Philosoph in dieser Hinsicht Tragödie und Epos vergleicht [1]), ist er nicht glücklicher, indem er nur

[1]) p. 1459 b 17 ff.

die Uebersehbarkeit, die Möglichkeit, Anfang und Ende zugleich im Gedächtnisse, beziehungsweise in der geistigen Anschauung zu haben und festzuhalten, fordert. Wenn nun Teichmüller (II, 200) in Bezug hierauf sagt: „wir haben also auch hier einen entschieden subjectiven Massstab des Schönen", so ist das Prädicat „subjectiv" wohl richtig, aber der Ausdruck „Massstab" ist schwer zu rechtfertigen. Zu „messen" ist das Schöne an der Uebersichtlichkeit eines Gegenstandes und an der Möglichkeit, seine Theile mit Bezug auf seine Einheit zu behalten, nicht; sondern Uebersichtlichkeit und „Behältlichkeit" (wie er sich ausdrückt) gewähren nur die Möglichkeit, das Schöne, wenn es an einem solchen Gegenstande vorhanden ist, wahrzunehmen und aufzufassen. Und indem er fortfährt: „Aristoteles hat diesen Massstab dann zur Grössenberechnung der Epopöen angewandt und interessanter Weise für das Maximum der möglichen Aufmerksamkeit die bisherige Theaterpraxis herangezogen, indem er voraussetzte, dass die Masse der an einem Tage zur Aufführung kommenden Tragödien auch ungefähr das Maximum der noch von Vergnügen begleiteten Spannung der Aufmerksamkeit und des Gedächtnisses darstellte", bezeichnet er nur einen Willküract des Philosophen auf dem Gebiete der Wissenschaft.

Einen anderen Gesichtspunkt für die Bestimmung der Grösse oder des Umfanges einer Tragödie verwirft Aristoteles selbst, nämlich den der Zeit für die Aufführung bei geistloser Feststellung der Zahl der Stücke, die innerhalb eines bestimmten Zeitraumes zur Darstellung kommen sollten, da das Messen des Umfanges eines Kunstwerkes nach der Uhr mit den Gesetzen der Dichtkunst nichts gemein habe.

Teichmüller (II, 196) glaubt nun aber drei objective Bestimmungen der Grösse, die ein Kunstwerk, insbesondere die Tragödie haben müsse, bei Aristoteles zu finden. Die erste lautet dahin, „dass immer das Grössere schöner sei als das Kleinere". Die angezogene Stelle ist diese: „Der Natur der Sache nach ist jedes Ding, innerhalb der Grenzen deutlicher Erkennbarkeit, hinsichtlich seines Umfanges immer um so schöner, je grösser es ist" [1]. Hierin ist

---

[1]) Poet. c. 7. p. 1451 a 9 ff. *ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος, ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος.* Hier wird nicht, wie Teichmüller meint, „ein Object mit dem anderen Object selbst verglichen," sondern ein Umfang mit dem anderen Umfang desselben Objectes; es sind verschiedene *ὅροι τοῦ πράγματος*, die in Vergleich kommen, und nicht verschiedene *πράγματα*.

nun aber keine objective Bestimmung der Grösse gegeben; wir erfahren nur eine stärkere Betonung des Satzes, dass Grösse, jedoch beschränkte, eine Bedingung der Schönheit mit Beziehung auf unsere Anschauungs- und Gedächtnisskraft sei. Ist das Schöne für uns an Grösse gebunden, so steigert es sich für uns mit dem Wachsthume der Grösse. Natürlich! Aber was ist nun die schöne Grösse? Dafür haben wir im obigen Satze keine objective Bestimmung. Wie ferner Teichmüller darin eine objective Bestimmung finden kann, dass jedes Kunstwerk seine eigene Grösse haben solle und keine fremde, also das Drama die des Drama's und das Epos die des Epos, wird wohl jedem Andern unerfindlich sein. Auch ist nicht einmal erwiesen, dass eine Verschiedenheit der „Darstellungsmittel" eine verschiedene Grösse für Drama und Epos bedinge. Was B. I. S. 235 f. von ihm vorgebracht wird, bezieht sich mehr auf die mannigfaltige Fülle des Inhaltes beim Epos gegenüber dem Drama als auf den äusseren Umfang. Richtig ist nur die an zweiter Stelle (II, 196) angegebene Bestimmung aus dem Wesen und dem Zwecke der Sache. „Dazu kommt die zweite Bestimmung aus dem Wesen der Sache, indem der Gegenstand alle Theile besitzen muss, die zu seiner Ganzheit gehören und ihm eine bestimmte objective Fülle geben. Zu dieser objectiven Messung kann man auch die bestimmte Einschränkung rechnen, welche die Grösse durch den Zweck des Gegenstandes erleidet. Aristoteles zeigt, dass ein Schiff von Spannlänge ebensowenig diene, wie eins, das zwei Stadien lang wäre." Hierdurch werden wir zu der endgültigen Erklärung der eigenen Ansicht des Aristoteles von der Grösse, welche die Tragödie haben soll, geführt. Er erklärt, wie wir an betreffender Stelle mitgetheilt, dasjenige Mass ihres Umfanges für des richtige, in welchem mit Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit ein Uebergang aus Unglück in Glück oder umgekehrt aus Glück in Unglück eintreten, d. h. der Mythos als solcher sich entfalten und seiner Natur nach völlig ausgestalten könne. Es ist unzweifelhaft, dass der Mythos diesen Umfang haben muss, um zu sein, was er sein soll: allein gewährt uns die Erklärung im Geringsten auch nur eine halbklare Vorstellung von dem wirklichen Umfange, von der Länge und Grösse einer kunstgemässen Tragödie? Mangelt ihr nicht jede fassbare Bestimmtheit für die Anschauung dessen, was doch sinnlich wahrnehmbar erscheinen soll? Ueberdiess aber enthält sie auch nichts mehr als dasjenige, was die Ganzheit fordert, mit der also die Grösse

hiernach zusammenfällt. Der Mythos ist ja jene Abfolge von solchen Begebenheiten, aus denen sich ein Schicksalswechsel ergibt; geht die Entwickelung nicht bis zu diesem Punkte, oder erreicht die Ausgestaltung des Mythos diesen Umfang nicht, so ist er eben nicht der ganze, so ist er nicht vollständig. Es gehört dazu Anfang, Mitte und Ende, und dies, damit er eine τελεία καὶ ὅλη πρᾶξις sei. Die Definition der Tragödie enthält das Prädicat ὅλη (ganz) nicht; es ist in τελεία eingeschlossen[1], welches nicht minder auch das μέγεθος schon umfasst, da dieses eben nichts anders ist, als die Ausgestaltung des Gegenstandes nach seiner Idee bis zur vollkommenen Ausbildung aller seiner Theile[2]. Sonach wäre das μέγεθος ἐχούσης in der Definition der Tragödie wie in der Lehre vom Mythos gänzlich überflüssig, da es selbstverständlich keine zu einer Ganzheit vollkommen entwickelte Handlung geben kann, die nicht einen durch ihre Natur bedingten, ihr selbst und keinem fremden Gegenstande eigenen Umfang hätte[3].

§. 4.

Die Lehre von der Einheit.

Die innere, principielle Seite der durch Anfang und Ende geschlossenen Ganzheit des Mythos, durch die er in mannigfaltiger Fülle sich zur Vollkommenheit entwickelt, ist seine Einheit; in ihrer Wurzel ist diese einfaches Formprincip, nicht Vielheit, — in der reichsten Entfaltung begrenzt und individualisirt sie, Alles auf Einen Zweck richtend und in einem Zwecke vereinigend. Die Einheit der Tragödie ist in der Handlung zu suchen; die Tragödie fordert nicht bloss Handlung, sondern eine einheitliche Handlung. Aristoteles[4] lehnt mit vollster Berechtigung den falschen Begriff von der Einheitlichkeit ab, wonach sie auf der Einheit der Person oder der Zeit[5] beruhen sollte. Auch was er über die ein-

[1] τέλειον und ὅλον braucht Aristoteles ganz synonym, z. B. Phys. III, 6. p. 207 a 7 ff. Beides bildet den Gegensatz zu ἄπειρον. Er sagt, beides sei völlig dasselbe oder von Natur doch nahe verwandt.

[2] A. a. O. V. p. 226 a 30 f.

[3] Daher lässt Aristoteles bei dem Rückblick auf die Forderungen für die Handlung der Tragödie, welche dieselben seien für das Epos, das μέγεθος ἔχειν auch unberücksichtigt: p. 1459 a 17 ff.

[4] Poet. 8. p. 1451 a 19 ff.

[5] Dass er auch die blosse Einheit der Zeit ablehnt, folgt aus Poet. c. 23. p. 1459 a 21 ff.

heitliche Gliederung des Mythos als einer in sich abgeschlossenen für sich ein Ganzes bildenden Handlung lehrt, dass sie nämlich so beschaffen sein müsse, dass kein Theil umstellt oder weggenommen werden könne, ohne dass das Ganze erschüttert und verändert werde, wonach die Einheit also nach Aussen als Ganzheit sich offenbart, ist vollkommen richtig. In der Vollständigkeit und Nothwendigkeit aller Theile so wie in deren unverrückbarer Lage besteht die Ganzheit; aber die innere Ursache dieser ist die Einheit, welche auch dem Kunstwerke die Individualität verleiht, die geschlossene Begrenzung, innerhalb welcher es sich ausgestaltet und Existenz gewinnt und damit auch die Abgrenzung von allem Andern und die eigene Selbstständigkeit. Durch die Einheit mit ihrer Wirkung der vollständigen Gliederung und Ganzheit wird der Mythos einem *ζῶον ἓν ὅλον*[1]) vergleichbar, einem lebendigen Organismus, der in relativer Selbstständigkeit abgelöst von dem Allgemeinen als Einheit und Ganzheit für sich erscheint.

Muss hier die philosophische Tiefe, mit welcher Aristoteles das Innerste des Kunstwerkes erfasst — denn die Einheit geht selbst schliesslich zurück auf das Formprincip (*εἶδος*) und damit auf das *τί ἦν εἶναι*, auf das ideale Vorher mit der Tendenz für den zu realisirenden Zweck — bewundert werden, so hat die Kritik andererseits noch einmal auf den sich hier greller zeigenden Widerspruch hinzuweisen, in den er sich verwickelt durch die Lehre von den einzelnen Theilen der Tragödie, als könnten sie getrennt von einander für sich behandelt und dann von Aussen her zur Einheit zusammengeschlossen werden. Der Ausdruck *σύστασις* oder *συνιστάναι* beweist diese Aeusserlichkeit zwar nicht[2]), ebensowenig wie die technische Bezeichnung Composition und componiren, aber die faktische Auseinandersetzung der Theile der Tragödie in der Poetik, mit praktischen Anweisungen und Forderungen für die einzelnen, widerspricht der Idee der Einheit.

---

[1]) Poet. c. 23. p. 1459 a 17 ff. Die schöne Stelle lautet: ... *ὅτι δεῖ τοὺς μύθους* (der Epopöen) *καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν.*

[2]) *σύστασις τῶν πραγμάτων* durch „Zusammenstellung der Begebenheiten" zu übersetzen, wie Fr. Th. Vischer in seiner Aesthetik (III, S. 1386) das thut, ist ganz unstatthaft. Eine Zusammenstellung erinnert auch gar nicht mehr an Kunst! Teichmüller (II, S. 431—32) übersetzt Gestaltung und erklärt den Begriff sehr gut aus De anim. gen. I. c. 21 und 23 und III, c. 2.

Die Einheit aber als solche offenbart sich durch zweierlei: erstens durch das ursächliche Ineinandergreifen und gegenseitige Sichbedingen aller Begebenheiten, aus welchen der Mythos besteht, wodurch das bloss Gleichzeitige und das ohne innere Verknüpfung von Ursache und Wirkung nur äusserlich und zufällig Eine Person Betreffende [1]) ausgeschlossen wird, und zweitens durch das Abzielen jener auf Einen Zweck [2]). Beide Kennzeichen sind untrüglich und weisen auf die einfache Wurzel der Einheit in dem Wesen zurück. Wie ungleich tiefer ist daher die aristotelische Lehre von der Einheit der Tragödie als jene, welche A. W. Schlegel in seiner neunten Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur aufgestellt hat! Einheit der Handlung nämlich nennt er „das Zusammentreffen mehrerer untereinander verknüpfter Vorfälle auf Einen Punkt". Das ist eine äusserliche Anschauung. Will man aber ausser der Innerlichkeit der Auffassung des Aristoteles auch noch die Klarheit seiner Lehre, die nichts zu wünschen übrig lässt, recht schätzen lernen, so vergleiche man nur, was Solger [3]) zur Erklärung des Schlegel'schen Ausspruches über die Einheit beibringt. Was ist dies für ein Punkt? fragt er; und er antwortet: „Das Wesen menschlicher Handlungen und Begebenheiten überhaupt, welches sich in den durch vollständige Beziehung zusammentreffenden Erscheinungen erschöpfen muss." Solger möchte dies „Idee" nennen. „Durch den oben gewählten Ausdruck" fährt er fort, „will er (Schlegel) nur bewirken, dass nicht ein besonderer Erfolg darunter verstanden werde, sondern der Erfolg alles menschlichen Handelns an sich, in welchem immer, so fern er nur etwas an sich ist, das Menschliche untergeht und das Ewige sich offenbart und zweitens will er einschärfen, dass dieser wesentliche Erfolg ganz in der wirklich vorgehenden Handlung erschöpft sein und nicht durch Räsonnement oder Speculation erst besonders hinzugedacht werden müsse; denn sonst wäre er nur in der besondern Reflexion des Dichters da und nicht wirklich gegenwärtig." Wie richtig auch die letztere Bemerkung als solche ist, so verläuft doch diese ganze hochphilosophische Rede über die Einheit der Handlung eben — in den

---

[1]) Poet. c. 8. p. 1451 a 19—36. . . .ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι.

[2]) p. 1459 a 15—29. Die Begebenheiten müssen abzielen πρὸς τὸ αὐτὸ τέλος, damit dadurch erreicht werde ἓν τέλος und sie so eine dramatische Einheit bilden.

[3]) A. a. O. S. 86.

Erfolg, in die Wirkung, deren Ursache erklärt werden sollte. Auch dass durch die Einheit oder in Folge derselben „das Menschliche untergehe und das Ewige sich offenbare“ möchte man nicht eintauschen gegen die aristotelische Lehre, wonach durch die Einheit das Individuelle sich behauptet, seine Begrenzung (τὸ ὡρισμένον) gewinnt und nicht in dem Allgemeinen untergeht, sondern das Ideale im Besondern wiederspiegelt. Aristoteles betrachtet „das Menschliche“ als den Zweck der ganzen Welt mit allen ihren Gebilden und Erscheinungen, und letzter Zweck alles Handelns, der Erfolg an sich, ist ihm nicht Untergang des Menschlichen, sondern Behauptung desselben in der Eudämonie, d. h. in seiner vollendetsten und reinsten Energie [1]).

Fast könnte man aber dem Aristoteles den Vorwurf machen, er habe durch die strenge Fassung seiner Lehre von der Einheit der Handlung eine Individualisirung des Mythos gefordert, welche zur völligen Lostrennung von dem Allgemeinen und damit zur Isolirtheit führe. Lässt sich diese Folgerung aus seinen Definitionen nun auch nicht mit logischer Consequenz ziehen, so scheint er doch in seiner Vergleichung der Tragödie mit dem Epos eine solche Isolirtheit aus den Darstellungsmitteln der ersteren gefolgert zu haben. Es ist hier die passende Stelle, jene Vergleichung in Kürze zu prüfen. Dass wohl das Epos Theilhandlungen in dem Sinne haben könne, dass dieselben ausser ihrer realen Beziehung zu der Haupthandlung und neben ihrer Zusammengehörigkeit mit dieser ein kleineres relatives Ganzes bilden mit eigenem Anfang, Mittelpunkt und Ende, dies aber der Tragödie unmöglich sei, wegen der Schranke der Bühnenhandlung gegenüber der durch eine solche nicht gebundenen freieren Erzählung, ist doch nichts als eine blosse Behauptung. Im wirklichen Leben vollzieht sich wohl niemals eine grosse tragische Handlung ohne solche mit ihr in innerem Zusammenhange stehende kleinere Handlungen, die sich beziehungsweise wie Theile zu jenen verhalten können. Es ist daher für den Dichter in seinen Schöpfungen sogar eine unausweichliche Forderung, welche die poetische Wahrheit an ihn stellt, dergleichen Theilhandlungen einzuflechten, d. h. organisch einzugliedern; oder vielmehr seine einheitliche Idee oder Conception einer Tragödie muss die Keime zu solchen in sich schon bergen, um in der Entwickelung sie hervor-

[1]) Polit. I, 8. p. 1256 b 15 ff. — Eth. Nic. I, 5. p. 1097 b 20 ff.

sprossen zu lassen als Zweige, die das Ganze nicht bloss zieren, sondern wesentlich zu seiner Darstellung gehören. Erfüllt er die Forderung nicht, so wird er nicht vermögen, in dem grossen Gange seines Mythos die Gesetze der Nothwendigkeit oder der Wahrscheinlichkeit zur allseitigen Geltung und Herrschaft zu bringen, er wird vielleicht ein automatisches Gebilde hervorbringen, aber nichts was einem ζῷον ἓν ὅλον ähnlich sieht.

Wenn zur Zeit des Aristoteles viele Tragödien wegen einförmigen (und in Folge dessen ermüdenden oder gar langweiligen) Verlaufes der Handlung durchfielen [1]), so war dies die Schuld der Dichter und darf keineswegs einer Eigenthümlichkeit der Tragödie als solcher zugeschrieben werden. Umgekehrt nun findet der Philosoph für den epischen Dichter eine Gefahr in dem grösseren Reichthume des sich ihm darbietenden Stoffes von vieltheiligen Handlungen und desshalb erscheint ihm auch von dieser Seite Homer gerade am meisten in seiner göttlichen Erhabenheit über alle anderen epischen Dichter, dass derselbe nicht einmal den ganzen Troischen Krieg, der doch, nach grossem Massstabe freilich, als eine in sich abgeschlossene einheitliche Handlung mit Anfang, Mitte und Ende angesehen werden kann, zum Gegenstande seines Epos gewählt habe, sondern nur eine Theilhandlung, den Zorn des Achilleus: und von Bewunderung hingerissen, meint er in der angeführten Thatsache ein nothwendiges Gesetz für die Theorie anerkennen zu müssen. Weil Homer nicht den ganzen Troischen Krieg dargestellt hat, so war auch ein episches Kunstwerk in diesem vollen Umfange nicht möglich: also lautet der falsche Schluss des Aristoteles. Er behauptet nämlich, es würde ein den ganzen Krieg umfassendes Epos entweder zu umfangreich und folglich nicht mehr wohl übersehbar ausgefallen sein, oder, wenn massvoll in der Ausdehnung, wegen der bunten Fülle des mannigfaltigen Stoffes ganz und gar verwirrt, weil in zu engen Rahmen gepresst; in dem ersteren Falle würde kein Mensch vermocht haben, das schöne Ganze in seiner Einheit aufzufassen, und in dem andern wäre Keiner im Stande gewesen, die Einzelhandlungen in ihrer Unvermischtheit zu unterscheiden. Aber das ist eine ganz grundlose Annahme, für die auch nicht einmal ein Scheinbeweis zu führen ist. Hier würde man wohl mit Recht ausrufen: „Das Genie lacht über alle die Grenz-

[1]) Poet. p. 1459 b 30—31.

scheidungen des Kritikers." Den Scharfsinn des Aristoteles sonst in Ehren: aber, was ein homerisches Genie, wenn es seiner schöpferischen Bildungskraft den Stoff des ganzen Troischen Krieges als einer einheitlichen Handlung hätte unterwerfen wollen, geleistet und geschaffen haben würde, das zu ergründen. war ihm wohl wie jedem Kunstkritiker versagt. Dass in diesem Falle das Gedicht einem „Thier von Zehntausend Stadien" Länge vergleichbar geworden sein würde, ist eine selbst dem talentvollsten und erfahrensten Kritiker nicht gestattete Voraussetzung. Wenn der Dichter auch den drei- ja sechsfachen Umfang der jetzigen Ilias zur vollen Ausgestaltung für nöthig erachtet hätte: wie in aller Welt sollte dadurch, bei sonst genialer und meisterhafter Dichtung hinsichtlich der Composition. die Uebersehbarkeit oder die Möglichkeit, dass der für die Auffassung hoher dichterischen Schöpfungen begabte Leser das schöne Ganze in der wohlgefügten Gliederung hätte erkennen und in seiner geistigen Anschauung mit Hülfe des Gedächtnisses Anfang mit Mitte und Ende verbinden können. verloren gegangen sein? Gesetzt aber, dem Dichter hätte es gefallen, auch für den ganzen Troischen Krieg genau denselben Umfang der Ilias sogar nach der Verszahl einzuhalten: welche Nöthigung würde ihn dann zu einer verwickelten und verwirrten Darstellung gezwungen haben? Die Meisterschaft in der dichterischen Composition und Sprache doch wohl nicht! Aristoteles macht überdies in Bezug auf die jetzige Ilias indirect das Zugeständniss, dass die Theilhandlung, die ihren Gegenstand bildet, für sich allein zu enge und dürftig gewesen, um daraus eine prachtvolle Dichtung, eine Schöpfung unsterblichen Ruhmes zu machen, weshalb der Dichter, damit sein Epos „nicht zu kahl und knapp ausfalle" (wie Vahlen sich ausdrückt), durch viele Episodien wie z. B. durch den Catalog der Schiffe und andere Nebenpartien, seinen Stoff erbreitet und so demselben die nöthige Fülle gegeben habe. Nun, diese Episodien gehörten ja eigentlich zur einheitlichen Handlung des Troischen Krieges und würden als Theile dieses viel organischer dem grossen Gedichte sich haben eingliedern lassen wie der Erzählung von dem Zorn des Achilleus, was dann der Klarheit wahrlich keinen Eintrag gethan hätte. Masshaltung in Verwendung des Stoffes zur schönen Begrenzung der Fülle des einheitlichen Ganzen statt der Erbreitung der Theilhandlung würde den Dichter gewiss nicht zu einer verworrenen und confusen Darstellung genöthigt haben. Kurz, Aristoteles hat im

übertriebenen Eifer für die Einheit sich die Klarheit des Blickes selbst genommen und das Genie in kritische Regeln beengender Art hineinzudrängen versucht. — Selbst die Leugnung der Möglichkeit, den ganzen Mythos der Zerstörung Ilions zu einem einzigen dramatischen Kunstwerke zu gestalten, ist nicht berechtigt. Dass mehrere Dichter im Wettkampfe damit durchgefallen oder keinen hohen Preis errungen haben[1]), beweist nichts gegen einen Dichter ersten Ranges. In dieser Hinsicht können wir wohl das Wirkliche, das Geleistete beurtheilen und werthschätzen, nicht aber das Mögliche im Voraus abmessen.

Ueber das Verhältniss des Chores zur Einheit der Handlung macht Aristoteles eine wichtige Bemerkung, die es verdient, in einem besondern Paragraphen behandelt zu werden.

§. 5.
Ueber den Chor.

Aus der Einheit der Handlung hat Aristoteles in Bezug auf die ihm vorliegende griechische Tragödienliteratur Folgerungen gezogen, z. B. diese, dass die Freiheit, welche sich einige Dichter herausnahmen, bei dem musikalischen Theile als Chorgesänge Einlagen (wahrscheinlich von dem Volke schon mit Beifall begrüsste) aus andern Tragödien zu machen, oder solche Lieder zu componiren, die, wenn sie auch neu waren, doch zur Handlung keine Beziehung hatten, nicht zu erlauben sei. Er verlangt dagegen, dass der Chor wie eine handelnde Person, und seine Gesänge als einen Theil der Handlung sich charakterisiren. Da nun Euripides von dieser organischen Eingliederung des Chors, wie Sophokles sie kunstvoll zu vollziehen verstand, schon abwich, Agathon dann denselben von der Handlung völlig lostrennte und das Publikum durch seine der betreffenden Tragödie fremdartigen Lieder nur wie durch ein angenehmes Intermezzo amüsirte, und diesem viele Dichter folgten, so drängte sich wohl die Frage auf, ob denn der Chor, der so leicht aus der Einheit herausfiel und zur Zeit des Aristoteles faktisch herausgefallen war, überhaupt zur wesentlichen Ausgestaltung des Mythos gehöre, ob ihn die Tragödie entbehren könne oder nicht. In der Theorie, in seiner Poetik hat Aristoteles die Frage nicht gestellt; ob sonst, etwa in den verlorenen Dialogen, vielleicht in jenem

[1]) Poet. c. 18. p. 1456 a 15 ff.

uns nicht erhaltenen Dialoge, in welchem er auch die den Zusammenhang der Handlung verletzenden Bühnenverstösse besprochen hat [1]), wissen wir nicht. Wahrscheinlich ist es freilich auch nicht, da die Frage am meisten in die wissenschaftliche Abhandlung hineingehörte. Und doch lag sie so nahe für den die Thatsachen so genau beobachtenden Philosophen. Wie sind die chorischen Partien in der griechischen Tragödie entstanden? Es leitet umgekehrt die Tragödie bekanntlich ihre Entstehung von Chorgesängen beim dionysischen Cultus her. Aus diesem Ursprunge erklärt es sich allerdings, dass der Chor „in der gewöhnlichen griechischen Vorstellung gewiss ein wesentliches Stück der Tragödie ausmachte“ [2]) und auch immer bleiben musste, so lange die tragischen Aufführungen mit den religiösen Festen im Zusammenhange sich erhielten. Allein die aristotelische Theorie hat sie davon losgelöst und ihr statt der Verherrlichung des Bakchos einen ganz anderen Zweck gegeben. Diesem Zwecke gegenüber ist der Ursprung aus den dithyrambischen Chorgesängen ein durchaus zufälliger. Die Bakchoschöre waren nicht die Ursache, aus welcher als eine Wirkung die Kunstform der Tragödie sich erschlossen hätte, sondern sie gaben dem schaffenden Dichtergenius der Hellenen nur die Veranlassung, zu jener höchsten Schöpfung der Poesie fortzuschreiten. Was zur Feier und Ehre des Bakchos wesentlich gewesen, der Chorgesang, konnte bei der Tragödie in den Hintergrund treten, unwesentlich und bedeutungslos werden. War es nun aber dem Aristoteles schon durch diese Reflexion möglich, die Zufälligkeit des Chors in der Tragödie klar zu erkennen und von dem Wesen auszuscheiden, so hätte es ihm leicht werden können durch die Betrachtung der historischen Entwickelung des Drama's, wie er sie selbst erzählt. Denn hiernach verlor der Chor in dem Masse an Bedeutung als das Wesen der Tragödie mehr hervortrat in Dialog und Handlung. Diese überaus wichtige Erscheinung fiel bei Aeschylos schon sehr in die Augen und beim nächsten Fortschritte unter Sophokles würden vielleicht die chorischen Partien bereits völlig fremdartig geworden sein, wie unter Euripides und Agathon, wenn nicht jener ebenso hohe als zarte Dichtergeist es verstanden hätte, jeden für seine Kunstform überlieferten Stoff in seine herrlichen Schöpfungen wundersam zu verweben und so, fast

[1]) Vgl. c. 15, Schluss. p. 1454 b 15—18.
[2]) Bernays, Grundzüge etc. 185.

höher als die Cultur seiner Zeit und doch seinem Volke nahe stehend, der Kunst zugleich und den Volksfesten für den gefeierten Gott gerecht zu werden. Aber diese seltene Schmiegsamkeit eines Genie's hinderte für die Folge die gänzliche Ablösung des Chors von der Handlung nicht: sie vollendete sich eben, als Aristoteles seine kritischen Bemerkungen niederschrieb. Aus Ursprung und Geschichte des Chors hätte er nun, so scheint es, schliessen können: die Chorgesänge gehören nicht zum Wesen der Tragödie. Er schloss nicht so; sondern, Hellene in seinem ganzen Denken und Fühlen, bezaubert von den entzückenden sophokleischen Chorgesängen und den praktischen Blick auf die bakchischen Feste gerichtet, verlangte er auf seinem Standpunkte mit Recht, jeder Dichter solle den Chor behandeln wie Sophokles, ihn wie einen der Schauspieler auffassen und mitspielen lassen, damit er als Theil des Ganzen erscheine. Ed. Müller (II, 166) sucht, beeinflusst von einer weiter unten zu würdigenden Stelle aus den Problemen, diese Forderung abzuschwächen und dahin zu deuten, dass sie nicht sagen soll, was sie sagt. Er schreibt „Es ist durchaus nicht anzunehmen, dass die beiden angeführten Stellen [1]) im Streite miteinander stehen. Wenn nämlich in der Poetik Aristoteles sagt, der Chor müsse als einer von den Schauspielern betrachtet werden und mitagiren, so bedeutet dies nach dem ganzen Zusammenhange (es folgt der Tadel der eingeschobenen Gesänge ganz fremdartigen Inhaltes) weiter nichts als: das, was er sagt und thut, muss in wesentlicher Beziehung auf die Handlung des Stückes selbst stehen, kein hors d'oeuvre sein". Das ist eine ganz grundlose Behauptung, ebenso willkürlich wie H. Düntzer's Anmerkung [2]) zu derselben Stelle der Poetik: „Es ist nicht nöthig, dass der Chor immer thätig wirkend in die Handlung eingreift; nur muss er irgendwie nicht ganz ausser ihr stehen, sondern an ihr, wenn auch nur passiv, sein Gefühl über das Geschehene entwickelnd, theilnehmen". Freilich ist es auch nicht nöthig, dass eine Person des Stückes, die durch einen Schauspieler dargestellt wird, „immer thätig wirkend in die Handlung eingreife"; wenn sie das nur irgend einmal thut, so steht sie schon innerhalb des Mythos. Aber dadurch, dass ein Chor bloss „an der Handlung passiv sein Gefühl entwickelnd Theil nimmt", tritt er doch auf keine Weise in die Handlung ein,

---

[1]) Poet. 18, 21. 22. u. Probl. 10 (19), 48.

[2]) „Rettung der aristotelischen Poetik" Braunschweig, 1840. S. 189.

sondern er bleibt auch so noch auf alle Weise ausser ihr stehen und Aristoteles könnte ihn niemals als einen der Schauspieler annehmen. Mag immerhin, was der Chor sagt und thut, auf die Handlung sich beziehen, so spielt er dadurch doch nicht mit. Beide, Ed. Müller und Düntzer, haben es versäumt, nachzusehen, wie der Chor bei Sophokles, auf den der Philosoph seine Forderung ja stützt, sich denn zu der Handlung verhält: ob er mithandelt, oder nicht.

A. W. Schlegel's geflügeltes Wort über den Chor, derselbe sei „der idealisirte Zuschauer“ [1]), welches Fr. Th. Vischer „ebenso treffend als geistreich“ findet, ist in Bezug auf den Chor des Sophokles wenigstens gänzlich unrichtig. Letzterer hat Eine Seite des Chors, abgesehen von der einfliessenden Weltanschauung und Ausdrucksweise Hegel's, sehr schön gekennzeichnet —, wir kommen darauf zurück —; aber übergehend auf Schlegel's Wort, irrt er ab von der richtigen Bahn und schreibt: „Er (der Chor) empfindet als Zuschauer im Stück, als künstlerischer Auszug aus der empirischen Menge der Zuschauer diesen vor; die pathologische Gewalt, womit die letzteren ergriffen werden, ist schon dadurch gebrochen, dass ihr Gefühl hier überhaupt geläuterten Kunstausdruck findet. Allein, indem der Chor im Sturme des Gefühles jene Ruhe und Allgemeinheit der Betrachtung rettet, reinigt er auch positiv Furcht und Mitleiden, die er dem empirischen Zuschauer vorempfindet“ [2]). Die Verirrung ist gross genúg ohne das Ingredienz der positiven Reinigung der Furcht und des Mitleids, woran bei seinen chorischen Partien in den Tragödien gewiss am allerwenigsten Sophokles gedacht hat. Die Menge der Zuschauer kann zu einer auf der Bühne dargestellten Tragödie niemals ein anderes als ein subjectives Verhältniss annehmen, und zwar dem Stücke gegenüber auch dieses nur als ein still in sich verschlossenes, mit absoluter Enthaltung von jedem Einflusse auf die tragische Handlung und ihren Gang, woran auch der kleinste objective Antheil ihr versagt, ja unmöglich ist. Durch die dramatische Kunst werden tragische Helden und Personen den Zuschauern räumlich und zeitlich, in letzterer Hinsicht um Jahrhunderte, vielleicht um Jahrtausende, nahe gerückt: jene erscheinen vor ihren Augen und wie in der Gegenwart, aber nicht, um mit ihnen zu leben, sondern um

[1]) Vorles. über dram. Kunst u. Lit. I. Th. S. 77.
[2]) A. a. O. S. 1411.

vor ihnen unbewusst, nicht wissend um sie, ihre Geschicke noch einmal zu erfüllen; sie sind da, nicht um mit ihnen zu reden, sondern mit sich selbst und miteinander, nicht um in Liebe oder Hass für oder gegen sie zu entbrennen, sondern untereinander, nicht um in ihrem Kreise Rath zu pflegen und zu Thaten überzugehen oder zu leiden, sondern inmitten der Genossen. Und nun die Kehrseite! Die Zuschauer ihrerseits sind wie durch einen Zauberschlag in ein anderes Zeitalter versetzt, aber nur um wie unsichtbare Geister jene Repräsentanten einer anderen Generation zu umschweben, mit denen sie denken, fühlen, lieben, hassen, Entschlüsse fassen, für die sie fürchten, hoffen, mit denen sie leiden, siegen: — doch ungesehen und nicht gehört, für jede wirkliche Berührung, für jede Gegenseitigkeit der Wahrnehmung unbefähigt, von den realen Personen durch eine unübersteigliche Kluft getrennt, ferner von ihnen, wie ein Scheintodter von seiner Umgebung, wenn er deren Stimme etwa vernimmt, ohne die Möglichkeit, dass er höre, durch ein Zeichen kund zu thuen. Jeder Verkehr des Theater-Publikums mit der Bühne ist ein Verkehr mit den Schauspielern als solchen, nicht aber mit den Personen des Stückes. Die Zuschauer befinden sich den darstellenden Schauspielern gegenüber in einer ähnlichen Lage — wir bitten in der Anwendung des hier folgenden Vergleiches über das Tertium comparationis nicht hinauszugehen —, wie Menschen, die einem Nachtwandler auf hoher Felsenkante am gefährlichen Abgrunde zusehen: sobald sie seinen Namen rufen, stürzt er herab. Das Beifall-Klatschen und -Rufen während des Stückes macht den Helden zum Schauspieler, die Heldin zur Schauspielerin; das Stück ist gestört, unterbrochen, sobald eine Verneigung von der Bühne, aus der Scene gegen das Publikum erfolgt: die einer andern Zeit angehörige tragische Person ist verschwunden und ein Zeitgenosse steht da, der eben Künstler war. Nun denke man sich dicht bei der Scene einen ganzen Chor von Zuschauern, der alle Augenblicke seine, wenn auch noch so idealen Reflexionen über die Handlung und ihre Folgen laut vorbrächte, seine Gefühle äusserte, ja durch Ermunterung und Abmahnung den Gang der Handlung anders zu bestimmen suchte: welch' eine Absurdität! Es wäre die Vernichtung aller künstlerischen Darstellung. Man mag den Zuschauer „idealisiren“, so viel man Lust hat: er lässt sich nie und nimmer in das objective Kunstwerk einfügen. Ein Chor, der „ein künstlerischer Auszug aus

der empirischen Menge der Zuschauer" wäre, würde uns ein rührendes Schauspiel neben der Tragödie auf der Bühne aufführen, Vergangenheit und Gegenwart mischen und sinn- und herzverwirrend sein. Zu einem wahrhaft idealisirten Zuschauer würde nicht bloss gehören, dass er den idealen Inhalt der Tragödie rein und vollkommen auffasste und in Geist und Gemüth aufnähme, sondern auch — dass er gänzlich schweige, damit der Schauspieler seine Gegenwart möglichst vergässe und der tragische Held den Athem des viele Generationen später Lebenden nicht merkte.

Auch Aug. Boeckh[1]) hat, gelegentlich freilich, doch sehr entschieden, dem Chore, und zwar gerade bei Sophokles, die subjective Bedeutung gegeben. „Besondere Wichtigkeit," schreibt er, „haben aber hier die Andeutungen des Chors, der über der Leidenschaft der Handelnden stehend das allgemeine Urtheil für den Betrachtenden zieht und den geistigen Inhalt der Handlungen ausspricht, als Organ des seines Zweckes sich wohlbewussten Dichters". Ob der Dichter im Chore die Idee seiner Schöpfung mehr durch das Wort zur Aussprache gelangen lassen will, oder im Munde des Schauspielers, ist zufällig und irrelevant: es fragt sich aber, ob der Chor für die Betrachtenden da ist, oder als integrirendes Glied des Kunstwerkes an sich. Letzteres ist der Fall. Der Elektra sagt der Chor: „Ich bin gekommen, weil ich besorgt um deine Sache bin und auch um meine eigene" [2]). So ist es; er ist nicht gekommen, um für die Zuschauer da zu sein, ihnen das Urtheil über die Handlungen zu ziehen, um ihnen vorzudenken und vorzuempfinden: ihnen ist er so absolut fern wie die tragischen Personen selbst; nur diese gehen ihn an, ihre Angelegenheit und seine eigene wird verhandelt. Der Chor ist nämlich weder „ein künstlerischer Auszug aus der empirischen Menge der Zuschauer" noch irgendwie ein Ideal dieser, sondern er ist der idealisirte Repräsentant des Volkes, das mit den tragischen Personen lebt, ihrer Generation nicht bloss angehört, sondern auch eine Gemeinschaft und eine gewisse Solidarität der Interessen und des Zweckes ihres Daseins mit ihnen hat. Auch der Chor ist sonach den Zuschauern gegenüber schon desshalb Schauspieler, die Erscheinung und Darstellung eines andern Zeitalters, und damit ein

[1]) „Des Sophokles Antigone." Berlin, 1843. S. 159.

[2]) Elektra, v. 242—243. *ἐγὼ μεν, ὦ παῖ, καὶ τὸ σὸν σπεύδουσ' ἅμα καὶ τουμὸν αὐτης, ἦλθον.*

wesentlicher Bestandtheil des Kunstwerkes. Wie man diesen Gesichtspunkt hat ausser Acht lassen können, ist um so unbegreiflicher, da nicht bloss der Chor in der Elektra ihn ausdrücklich bezeichnet, sondern auch das schon erwähnte aristotelische Problem (19, 48), das wohl Jeder liest, der über den Chor der griechischen Tragödie sich eine Ansicht bilden will, darüber den unzweideutigsten Aufschluss gibt[1]). Es ist allerdings dieses Problem so, wie es vorliegt, offenbar nicht von der Hand des Aristoteles, wohl aber aus seiner Schule. Man sieht, dass die Abschwächung der Bedeutung des Chores schon grösseren Einfluss auf die Theorie geübt hat; — miteingreifen in den Gang der Handlung, mithandeln in diesem Sinne soll er zwar nicht, aber an eine Beziehung auf die Zuschauer wird nicht gedacht, Repräsentant des Volkes, das mit den Helden lebt, bleibt der Chor. Die Stelle untersucht, welche Tonart für den Chor geeignet sei, und wird dadurch zur Aeusserung über dessen Bedeutung veranlasst. „Bei den Alten," heisst es, „waren nur die Fürsten Heroen, Halbgötter, die Völker waren Menschen, und diese repräsentirt der Chor. Desshalb passt für ihn ein der Leidempfindung zugänglicher und friedlicher Charakter und dem entsprechende Melodie; denn so ist's menschlich." „Der Chor verhält sich passiv, was dem Schwachen mehr eigen ist als dem Starken;" „er ist theilnehmend besorgt, der theilnehmende Freund, ohne in die Handlung einzugreifen und bringt den Helden, bei denen er gegenwärtig ist, nur Wohlwollen entgegen." Aber der Sophokleische Chor ist noch mehr, er handelt auch mit und muss mithandeln. Der Heros ist ohne das Volk, dem er angehört, nicht denkbar; stammte er einerseits von den Göttern, so anderseits gewiss von den Menschen; gewaltig ragt er hervor aus dem gewöhnlichen Leben des Volkes, hoch erhebt er sich über dasselbe, so dass er einsam auf seiner Höhe sich zeigt: dennoch aber bleibt die Wurzel seines Daseins inmitten des Volkes, ein tragisches Geschick kann ihn nicht erfassen, ohne dieses mit zu erschüttern, und indem es mitbebt, will es auch mitkämpfen, so lange das Unheil droht, und mitleiden, wenn es getroffen. Des Volkes Repräsentant, der Chor, handelt mit. In der

[1]) Probl. 19, 48. p. 922 b 10 ff.... *οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐστὶν ὁ χορός. διὸ καὶ ἁρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος· ἀνθρωπικὰ γάρ.....παθητικοὶ δὲ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσί.....ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν.*

Elektra ist der Chor der einheimischen Jungfrauen in die Handlung ganz verflochten: er bleibt keinen Augenblick Zuschauer, beim Auftreten wendet er sich sofort mitleidsvoll an Elektra, Verderben den Urhebern ihres Leids wünschend und wird von dieser willkommen geheissen, da er ihr zur Ermuthigung erschienen. Er erinnert sie an ihre Geschwister, besonders an Orestes, dann an Zeus, der Alles sehe und lenke; er warnt sie zur Vorsicht, so lange sie in der Gewalt der Mächtigen sei, will aber auf eigene Einsicht verzichten und ihr folgen, wenn sie bei ihrem offenen und lauten Proteste beharrt und weiter zur Rache drängt. Dann fragt er, ob Aegisthos in der Nähe weile und auf die Verneinung versichert er, muthiger an ihrem Gespräche sich zu betheiligen; er ist folglich so sehr in die Handlung verflochten, dass er von Aegisthos selbst Verderben und Tod zu fürchten hat. Darauf will er wissen, ob Nachricht von Orestes ihr zugekommen, ob er bald zur Rache erscheinen werde und spricht die Zuversicht aus, dass derselbe Wort halten werde. Dann räth er, das Gespräch abzubrechen, weil er ihre Schwester Chrysothemis kommen sehe. Zwischen beiden Schwestern sucht er Frieden zu stiften und bestimmt diese, die auch direct mit ihm redet, den Wunsch der Elektra zu erfüllen, während Chrysothemis die Jungfrauen um Verschwiegenheit bittet, damit die Mutter nichts erfahre. Auch Klytemnestra nimmt dem Chor das Wort aus dem Munde in der Antwort, so direct redet sie mit ihm. Der Erzieher fragt die Jungfrauen, ob es der Palast des Herrschers Aegisthos sei, den er betrete und ob die fürstliche Frau seine Gattin sei und beides bejahen sie ihm. Die Erzählung des Erziehers von dem vorgeblichen Tode des Orestes trifft den Chor wie Elektra, der mit ihr wetteifert im Schmerzensrufe und ihr mit dem Rufe nach Rache des Himmels zuvorkommt. Ferner in dem folgenden ergreifenden Dialoge zwischen Elektra und Chrysothemis tritt er wieder mit seinem Rathe dazwischen; dann, nachdem die Schwestern sich entzweit, und Elektra in tragischer Heldengrösse, das Nichtige aus tiefster Seele verachtend, sich gleichsam hoch aufgerichtet hat, wallt der Gesang des Chores wie ein fürstliches Prachtgewand um ihre hehre Gestalt, und das hat für die Handlung seine hohe Bedeutung, denn in diesem Augenblicke tritt Orestes mit der Urne auf und erregt in der durch unbeugsame Hoheit fast unnahbar gewordenen Heldin einen Sturm der zartesten Geschwisterliebe, der durch den Gegensatz seine volle wunderbare Wirkung erreicht. Auch Orestes zieht bei den Jung-

frauen des Chors seine Erkundigungen über Aegisthos ein, fragt, durch wen er sich anmelden lassen solle und erhält Auskunft und wird zugleich auf Elektra hingewiesen. Diese ruft nach Erkennung des Orestes jene zur Mitfreude auf, als die mitbetheiligten Bürgerinnen (ὦ φίλταται γυναῖκες, ὦ πολίτιδες!), und sie vergiessen Freudenthränen. Der Chor ist es wieder, der nach dem Tode Klytemnestra's darauf aufmerksam macht, dass Aegisthos kommt; er fordert Orestes sammt Gefolge auf, so schnell als möglich sich in das Vorgemach zurückzuziehen und wie das erste gelang, auch die zweite That zu vollbringen. Kurz, ohne den Chor wäre Elektra nicht Elektra und die Handlung zerrissen und episodisch im schlechten Sinne des Wortes; der Chor ist hier Schauspieler in ganz eigentlicher Bedeutung.

Boeckh (a. a. O.) findet den Chor in der Antigone bloss „passiv". Derselbe besteht aus vornehmen Greisen Thebens, die vom Könige Kreon zur Berathung berufen worden sind und mit einem Triumphgesang über den erfochtenen Sieg auftreten. Von dem Könige werden sie dann mit einer Rede empfangen, worin er seinen Befehl in Betreff des Polyneikes ihnen direct bekannt macht und sie zu Hütern des Befehls macht, nicht bei der Leiche, sondern in ihrem Kreise, damit keinem Ungehorsam Raum gegeben werde. Darauf antwortet der Chor, es sei wohl Keiner so thöricht, dass er zu sterben verlange und erklärt auf diese Weise seinen Gehorsam. Ist das nicht Handlung? Es ist kein Todschlag, aber Handlung. Er gibt dem Wächter Auskunft, wo der König sei, kündigt Ismene an, ebenso Haemon, betheiligt sich am Dialog zwischen diesem und dem Vater, ermahnt den König auf das verständige Wort des Sohnes zu hören und bewegt ihn wirklich vom Tode der Ismene, die jener auch hinrichten lassen wollte, abzustehen. Der Gesang zwischen dem Chor und der Antigone gehört zur Seele der Handlung. Nach des Tiresias Weissagung ist das Zwiegespräch zwischen Kreon und dem Chor doch nichts weniger als etwas „Passives" für letzteren, indem er den Ersteren zur vollkommensten Sinnesänderung umstimmt, wenn es auch zu spät ist, die tragische Wendung zu hindern. Und so ist der Chor in allen Sophokleischen Stücken wahrhaft Schauspieler, mithandelnd, ein Theil des Ganzen, wie Aristoteles es lobt und fordert.

Der Chor ist der Tragödie des Sophokles wesentlich auch ohne Melodie und Tanz in dem bloss gelesenen Stücke; Schillers

Worte (a. a. O.) passen durchaus nicht auf denselben, diese nämlich: „So lange also dem Chor diese sinnlich mächtige Begleitung (Musik und Tanz) fehlt, so lange wird er in der Oeconomie des Trauerspiels als ein Aussending, als ein fremdartiger Körper und als ein Aufenthalt erscheinen, der nur den Gang der Handlung unterbricht, der die Täuschung stört, der den Zuschauer erkältet.“

Ein „Aussending“, einen „fremdartigen Körper“ durch Verbindung mit Musik und Tanz zu einem wesentlichen Bestandtheile einer Sophokleischen Tragödie zu machen: das wäre ein Kunststück. „Der Chor,“ meint Schiller, „reinigt ... das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert“; diese Absonderung eben kennt Sophokles nicht, der vielmehr in demselben und durch denselben Reflexion und Handlung als Eines erscheinen lassen will; Schiller freilich hat die ersten langen Gesänge seines Chors in der „Braut v. Messina“ so abgesondert hingestellt, dass sie ganz für sich sind.

Fr. Th. Vischer, der durch A. W. Schlegel's leicht hingeworfenes, schöngeistiges Wort verleitet den Chor zum Zuschauer machte, hat unabhängig von solchem Einflusse sehr richtig bemerkt, dass in demselben „die Zuziehung des Volkes zur Handlung“ stattfinde und ihn folgerichtig als „Ausdruck der Oeffentlichkeit“ in Betreff der unter den Heroen auf den Höhen des Lebens vor sich gehenden Handlung bezeichnet (1410).

Der griechische Chor erscheint nämlich, indem er ein integrirender Bestandtheil der Tragödie vermöge seiner schauspielerischen Repräsentation des Volkes ist,

erstens als Anwalt der Interessen des freien, edlen Volkes (er ist vertreten durch „Sprösslinge edler Geschlechter“ [1]) beim Streite und Schicksale seiner Fürsten, — aber auch

zweitens als öffentliche Meinung, oder „Ausdruck der Oeffentlichkeit.“ Nur darf man hierbei nicht an eine Kritik oder öffentliche Meinung über das Stück, über das Kunstwerk des Dichters denken, wodurch man auf den Standpunkt des „idealisirten Zuschauers“ zurücksinken würde; sondern es ist damit die öffentliche Meinung in dem Stücke selbst bezeichnet, welche wie eine helle Leuchte plötzlich das geheimnissvolle Dunkel in den Palästen der Könige und Fürsten durch-

[1]) Soph. Elektra, v. 127. *γενέθλα γενναίων.*

blitzt und verscheucht, so dass sowohl Heldentugend wie der Frevel des Uebermuths aus dem Verborgenen an's Licht kommt. Der Chor zieht daher bei Sophokles auch nie stumm ein, sondern er hat immer zuerst das Wort und wenn Heroen auf der Bühne anwesend sind, so sehen wir sie in der Regel unter dem Eindrucke, als müssten sie ihre Gesinnungen, Absichten und Thaten vor dem Chore rechtfertigen, seine Sympathie und Billigung beziehungsweise Mitwirkung sich erwerben, oder wir hören sie drohen, einschüchtern, Trotz bieten; gleichgültig aber finden wir sie dem Chore gegenüber niemals, es sei denn in augenscheinlicher Absichtlichkeit. Von diesem nun strömt ein ruhiges Licht über die Handlung aus, zum Beschauen, Betrachten und Nachsinnen die Personen, um deren Schicksal es sich zunächst handelt, einladend; und dieses Licht ist kein kaltes, es erwärmt und belebt. Hegel's Wort [1]), das Vischer (S. 1411) annimmt, der Chor „stelle die unentzweite Substanz des sittlichen Bewusstseins dar, die sich gegenüber den tiefen individuellen Collisionen, die aus ihr wie aus dem Schosse des Erdreichs hervorschiessen, in ihrer Allgemeinheit erhalte,“ lässt Chor und Heros selbst zu entzweit dastehen. Wahr ist's, dass jener ein unentzweites sittliches Selbstbewusstsein repräsentire, aber ein solches findet sich wohl auch in einer der tragischen Personen selbst, wie in der Antigone, und unwahr ist es ausserdem, dass die tiefen und individuellen Collisionen aus der Substanz des unentzweiten sittlichen Selbsbewusstseins wie aus dem Schoosse des Erdreichs hervorschiessen, denn dass die Wurzel der Entzweiung in dieser Substanz enthalten sei, ist eine phantastische Vorstellung aber keine philosophische Erkenntniss, welcher Wahrheit entspräche. Was Hegel mit lebhafter Phantasie aufgefasst und in eine Formel seines Systems gehüllt, ist nichts anderes als dieses: der Chor als Ausdruck der Oeffentlichkeit ist für die Heroen auf der Bühne das öffentliche Gewissen. Mit der öffentlichen Meinung haben die Fürsten sich auszugleichen, um ihre Macht sicher zu stellen, mit dem öffentlichen Gewissen, um Achtung und Ehre zu bewahren: beides ist aber Eins in einem edlen Volke, wie Sophokles es uns vorführt. Doch es wird

---

[1]) Aesth. III. Th. S. 547 ff.

drittens durch den Chor die Stimme der Götter vernommen. Auch dieses hat Vischer ahnungsweise aufgefasst, aber wiederum nicht innerlich genug. Er schreibt (a. a. O.): „Diese Allgemeinheit (der unentzweiten Substanz des sittlichen Selbstbewusstseins) spricht der Chor durch stetige Anknüpfung der angeschauten Handlung an ewige Wahrheiten, an das Göttliche aus, gibt so dem religiösen Ursprung des Drama's, der in ihm bewahrt ist, ausdrückliche Form und erscheint in seiner Spruchweisheit zugleich als gnomischer Bestandtheil." Wie Vielerlei wird hier lose aneinander geknüpft, — Anknüpfung der angeschauten Handlung an ewige Wahrheiten, religiöser Ursprung des Drama's, gnomischer Bestandtheil — während der Chor eine lebendige Einheit ist! Der Chor knüpft nicht die angeschaute Handlung an ewige Wahrheiten an, sondern er sucht die Entwickelung der Handlung, in die er selbst hineingezogen ist, durch die ewigen Wahrheiten anders zu bestimmen, damit sie diesen conform werde; es ist ihm nicht darum zu thuen, dem religiösen Ursprunge des Drama's ausdrückliche Form zu geben, er denkt an kein Drama, er will dem Leben religiöse Form geben, es durch das göttliche Gesetz beseelen und so in Harmonie mit dem Willen der Götter bringen, der Wohl und Wehe der Menschen entscheidet. Die gnomischen Bestandtheile aber finden sich auch in den Reden der Einzelpersonen und sind nicht massgebend für die Beurtheilung des Chors. „Die beständige Hinweisung auf eine göttliche Ordnung der Dinge" hat auch Solger [1]) als charakteristisch in dem griechischen Chore anerkannt, mit Berufung auf Horaz, jedoch den Gedanken wieder trübend durch Einmischung seiner Meinung von der Nothwendigkeit des Zergehens oder Untergehens des Einzelnen und der Erhaltung der Gattung als des Abbildes der bleibenden Weltgesetze, wovon der Chor Repräsentant sein soll.

Bei alledem nun bleibt der Chor, wie Vischer sich so treffend ausdrückt, auch „das Empfindungs-Echo des tragischen Vorganges. Das Allgemeine, was sich in ihm darstellt, gemahnt nach dieser Seite unwillkürlich an die Landschaft, an das allgemein Umgebende, Luft und Erde, was mitzutönen, verhallend weiter zu tragen scheint." Der Chor ist aber nicht bloss Reflex, von ihm erhält auch das Ganze

---

[1]) Nachgelassene Schriften. B. II. S. 524.

wieder seine Stimmung. Die zarteste und reichste Lyrik ertönt im Wechselgesang; in diesen werden die Helden von der Scene hereingezogen, die Rhythmen ahmt orchestische Bewegung nach und ein wahrhaft lebendes Bild des universalen Lebens im ganzen Menschengeschlechte drängt sich vor die Anschauung des staunenden Betrachters. Wenn nun aber Vischer (a. a. O.) mit Bezug hierauf schreibt: „Wir müssen trotz aller Grossartigkeit dieser Lebensfülle eine solche Verwachsung (der Künste) für einen unreifen Zustand erklären; das Drama kann in diesem Prachtgewande nicht zur klaren Ausbildung seiner tiefsten Bedingungen, eines hellen Bewusstseins von Charakter, Motiv und Schicksal gelangen, während es in der neueren Zeit seine Reife freilich um den theuren Preis jener unmittelbaren Lebendigkeit der Verschlingung mit anderen Zweigen und Künsten erkauft“, so ist diese Erklärung eine Behauptung ohne Grund. Dies Wort kann nur gelten gegen eine Behandlung des Chors, wie Schiller sie aufgefasst und versucht. Ist nicht bei Sophokles gerade der Chor eine helle Leuchte für Charakter, Motiv und Schicksal? Es muss das Alles in dem Mythos nur wirklich künstlerisch geschaffen und enthalten sein: dann wird der genial eingeführte Chor die Helle des Bewusstseins davon nur steigern können. Der Grund, warum die neuere Tragödien-Dichtung auf den Chor verzichtet hat, ist ein ganz anderer. Das springt schon in die Augen, wenn wir nur fragen, wie ein Sophokleischer Chor sich in Shakespeare's „Romeo und Julie“ oder gar in Göthe's „Faust“ ausnehmen würde.

Für den griechischen Chor ist nämlich die unentbehrliche Voraussetzung der Gegensatz ἥρωες und λαοί, fürstliche Helden und freies Volk. Weil Aristoteles nur tragische Mythen kannte, in welchen dieser Gegensatz herrschte, weil er die tragische Dichtung auf wenige Heldengeschlechter beschränkte, war und blieb der Chor ihm wesentlich. Und gehörte derselbe ihm einmal zur Offenbarung des Wesens der tragischen Kunst, so musste er jede Lösung desselben von der Handlung und von der inneren Einheit der Tragödie entschieden verwerfen. Seine Forderung, dass der Chor Schauspieler sei und integrirender Theil des Ganzen, ist durchaus berechtigt; aber diese Forderung drang thatsächlich nicht durch in der weiteren Geschichte des griechischen Theaters. Um den Chor zu behandeln, wie Sophokles gethan, war auch das Genie dieses grossen Dichters nothwendig; er fand aber nicht mehr seines Gleichen im Hellenischen

Volke. Auf Agathon's Bahn gingen die Dichter geringeren Werthes ruhig weiter; der Chor fiel unter ihren Händen von selbst aus der Einheit heraus. Es war dann nur noch eine Frage der Zeit, wann derselbe auch als äussere Zuthat wegfallen sollte, wozu es eines ebenfalls nur äusserlichen Anlasses bedurfte. Beschränkungen der chorischen Aufführungen wurden durch finanzielle Verlegenheiten des Staates geboten [1]). Aber zur Zeit des Rhetor's Dion, als die Tragödie nicht mehr bloss attisch, Athen's Eigenthum war, sondern hellenisch, dem ganzen griechischen Volke gehörig, war der Chor verschwunden [2]).

Aristoteles zog dem Stoffe für die Tragödie enge Grenzen, die Schicksale weniger Heroengeschlechter den Dichtern nur gestattend für ihre Composition. Es war der Gesichtspunkt des von ihm dem Kunstwerke gesetzten Zweckes in einer subjectiven Wirkung, welcher ihn dazu bestimmte. Die Tragödie hat aber einen objectiven und ungleich idealeren Zweck, der von dem Genie des berufenen Dichters aller Kunstkritik, wie sie unter dem aristotelischen Einflusse bei den modernen Culturvölkern sich gesetzgebend geltend zu machen gesucht, zum Trotze durch unsterbliche Meisterwerke zur Anschauung gebracht ist. Der Chor ist von dem idealen Zwecke der Tragödie nicht gefordert, daher zu ihrem Wesen nicht nothwendig, kann aber durch den Stoff, durch den gewählten Mythos, relativ wesentlich werden, wie es bei der älteren attischen Tragödie der Fall war. Es könnte auch heute noch ein grosser Dichter durch die Wahl eines ähnlichen Stoffes den Chor wirksam anwenden; — nur müsste er ihn nicht wie Schiller, sondern wie Sophokles behandeln.

§. 6.

Die poetische Wahrheit.

Wie die aristotelische Lehre von der Einheit der Tragödie, so ist auch die Forderung der poetischen Wahrheit ein glänzendes Zeugniss, wie sehr der angeborene Wahrheitssinn den Philosophen auf den richtigen Weg der Beurtheilung des dramatischen Kunstwerkes drängte. Was er von der poetischen Wahrheit lehrt im Gegensatze und in Beziehung zu der historischen Wahrheit und hiermit im Zusammenhange von dem dichterischen Erfinden und

[1]) Boeckh, Lenäen. S. 54—100.
[2]) Dion, Or. 19. p. 487.

Schaffen nach den Gesetzen der Nothwendigkeit und der Wahrscheinlichkeit, ist nicht bloss untadelhaft, sondern beruht auch auf einem grossen Gedanken, der für alle Künste, vorzüglich aber für die epische und tragische Dichtung seine Bedeutung ewig behalten wird und in welchem eine goldene Regel und Richtschnur liegt, die das wahre Genie niemals überschreiten wird und das Talent nie überschreiten soll: — es ist die Regel der Natürlichkeit, ohne welche das Streben nach Darstellung des Idealen nur zu phantastischen Gebilden gelangt, indem dieses jener für die Kunstschöpfung ebensowenig entbehren kann, wie die Sonne der Regenwolke, wenn sie hinter dem vorübergebrausten Gewitter uns den siebenfarbigen Friedensbogen am Himmel aufrichten will.

Das Gesetz der Nothwendigkeit, respective der Wahrscheinlichkeit enthält direct nichts mehr aber auch nichts Geringeres als die Forderung der Natürlichkeit. Indem man aber den philosophischen Terminus des Aristoteles κατὰ τὸ εἰκός, von französischen Kunstkritikern beeinflusst, durch den deutschen Ausdruck „nach Wahrscheinlichkeit“ vollständig erklärt glaubte, diesen sich aber wiederum aus dem gewöhnlichen Sprachgebrauche deutete, verirrte man sich zu einer wunderlichen Verflachung des aristotelischen Gedankens, wie sie zur Zeit, als Schiller seine Abhandlung „über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ schrieb, sehr allgemein war. Wir lesen dort: „Jeder Mensch zwar erwartet von den Künsten der Einbildungskraft eine gewisse Befreiung von den Schranken des Wirklichen; er will sich an dem Möglichen ergötzen und seiner Phantasie Raum geben. Der am wenigsten erwartet, will doch sein Geschäft, sein gemeines Leben, sein Individuum vergessen, er will sich in ausserordentlichen Lagen fühlen, sich an den seltsamen Lagen des Zufalls weiden; er will, wenn er von ernsthafterer Natur ist, die moralische Weltregierung, die er im wirklichen Leben vermisst, auf der Schaubühne finden. Aber er weiss selbst recht gut, dass er nur ein leeres Spiel treibt ...... Und eben darum, weil es hier nur auf eine vorübergehende Täuschung abgesehen ist, so ist auch nur ein Schein der Wahrheit oder die beliebte Wahrscheinlichkeit nöthig, die man so gern an die Stelle der Wahrheit setzt.“ Schiller sagt zwar nicht, dass es sich hier um einen ursprünglich aristotelischen Gedanken handele, der durch die leichte französische Auffassung um seinen wahren Gehalt gekommen und nun in seiner Verflachung die Köpfe auch in Deutschland verdrehte; aber wir wissen,

dass die Forderung der Wahrscheinlichkeit für den inneren Gang der tragischen Dichtung theoretisch von Aristoteles zuerst verwendet worden ist. Dieser Philosoph hat aber dabei an „seltsame Combinationen des Zufalls“ [1]) nicht gedacht; im Princip schliesst er den Zufall von der Kunst sogar aus [2]); noch weniger ist es ihm eingefallen, unter seiner Wahrscheinlichkeit den blossen „Schein der Wahrheit“ zu verstehen. Ihm sind *ἀπὸ τύχης* (durch Zufall) und *ἐξ ἀνάγκης* (durch Nothwendigkeit) Gegensätze [3]); in milderer Form bildet zu ersterem denselben Gegensatz *κατὰ τὸ εἰκός*; und es sind beide Gegensätze nicht objectiv, sondern subjectiv, in unserm Denken, denn an sich und in der Wirklichkeit ist nichts ohne Ursache, nichts *ἀπὸ τύχης*. Die beiden philosophischen Bezeichnungen *ἐξ ἀνάγκης* und *κατὰ τὸ εἰκός*, stützen sich aber nach vernünftigem Denken auf die Wirklichkeit und auf das objective Erscheinen der Dinge; für das *ἀπὸ τύχης* Geschehende hat die Vernunft weder schwache noch starke Gründe in der objectiven Welt, denn sobald sie solche findet, ist der Zufall verschwunden. Auf die Frage, was er denn unter *εἰκός* verstanden wissen wollte, ist uns Aristoteles die Antwort nicht schuldig geblieben. „Wovon man weiss, dass es in der Regel so geschieht oder nicht geschieht, so ist oder nicht ist, das ist wahrscheinlich“ [4]). Als Beispiel führt er die Regel an, dass „die Neidischen hassen und die Geliebten lieben.“ Hiernach heisst: *κατὰ τὸ εἰκός* so viel als: nach dem natürlichen Laufe der Dinge, wie die Erfahrung ihn zeigt. Diese Erklärung liegt weit ab vom blossen Scheine, sie weist vielmehr ganz bestimmt auf die Wirklichkeit hin, die ihre Voraussetzung ist. Sie schliesst aber ferner auch den Zufall aus, denn dieser kann nie und nimmer als die Regel aufgefasst werden; wir wären darüber gewiss, hätte Aristoteles es selbst auch nicht ausdrücklich noch gesagt. Er erklärt es aber für selbstverständlich und augenscheinlich, dass der Zufall weder unter den Begriff der Nothwendigkeit noch unter den der Regel oder der Wahrscheinlich-

---

[1]) „Zufall“ in diesem Sinne, wie hier das Wort verstanden werden muss, hat Aristoteles überhaupt nicht angenommen; seine *τύχη* hat eine ganz andere Bedeutung.

[2]) Poet. 14. p. 1454 a 10 f.

[3]) De Interpr. p. 18 b 16. *εἰ γὰρ ἀπὸ τύχης, οὐκ ἐξ ἀνάγκης.*

[4]) Anal. pr. II, 27. p. 70 a 4—6. *ὃ γὰρ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ ἴσασιν οὕτω γινόμενον ἢ μὴ γινόμενον ἢ ὂν ἢ μὴ ὄν, τοῦτ' ἐστὶν εἰκός.*

keit befasst werden könne [1]). Hiernach würde Aristoteles sich schwerlich so ausgedrückt haben, wie Teichmüller (II, 163) in seinem Sinne schreiben zu dürfen geglaubt: „Verschieden von der Nothwendigkeit ist die Regel. Diese sucht nämlich auch die Gestaltungen der Wirklichkeit, welche dem Zufall preisgegeben sind und bald so bald anders erscheinen, durch ein Gesetz zu binden.“ Nach Aristoteles wirkt die Regel nicht durch ein Gesetz, sondern im Gegentheil das Gesetz erzeugt die Regel. Die Gestaltungen der Wirklichkeit, welche dieses Gesetz beherrscht, sind nicht dem Zufalle preisgegeben, sondern durch die Regel wirklich gebunden, während jenem nur die Ausnahme anheimfällt. Die Regel ist auch nicht gleichbedeutend mit „durchschnittlicher Mehrheit“, welche Erklärung viel zu wenig besagt. Es war bei den Hellenen nicht bloss die durchschnittliche Mehrheit der Männer, welchen Barthaar am Kinne wuchs, sondern fast die Gesammtzahl; nur selten mochte eine Ausnahme vorkommen und doch zählte der Philosoph das Barthaar am Kinne der Männer zu dem *ὡς ἐπὶ τὸ πολύ*, worauf sich das *εἰκός* bezieht [2]). Das Gesetz der Regel offenbart ebenso die natürliche Ordnung und den natürlichen Lauf der Dinge wie das Gesetz der Nothwendigkeit: beide sind in der Natur begründet, und das Denken und Schliessen nach beiden ist ein vernünftiges, wenn auch das Mass der Akribie und der Grad der Gewissheit nicht ganz gleich ist. Und daher erscheint die Ausnahme von der Regel als solche der Vernunft dem natürlichen Gange nicht gemäss, dem Vernunftschlusse entzogen, und so ist sie ihr ein *ἄλογον*. Freilich fehlen objectiv die Ursachen für das Eintreten solcher Ausnahmen nicht: nur liegen sie ausser der Absicht (wo sonst die *διάνοια* oder der *νοῦς* waltet), respective ausserhalb der Intention des nächsten Zweckes (wo die *φύσις* herrscht in ihrer directen teleologischen Richtung [3]). Sofern nun der Dichter die Natur im umfassendsten Sinne des Wortes nachahmt und so das Recht hat, alle in der natürlichen Welt wirkenden Ursachen und Gesetze künstlerisch für seine Schöpfung zu verwenden, darf er auch den Zufall in seine Dienste nehmen,

---

[1]) Phys. II, 5. p. 196 b 10 ff. *πρῶτον μὲν οὖν, ἐπειδὴ ὁρῶμεν τὰ μὲν ἀεὶ ὡσαύτως γιν΄μενα τὰ δὲ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, φανερὸν ὅτι οὐδετέρου τούτων αἰτία ἡ τύχη λέγεται οὐδὲ τὸ ἀπὸ τύχης, οὔτε τοῦ ἐξ ἀνάγκης καὶ ἀεὶ οὔτε τοῦ ὡς ἐπὶ πολύ.*

[2]) Anal post. II, 12. p. 96 a 10—11: *οὐ πᾶς ἄνθρωπος ἄῤῥην τὸ γένειον τριχοῦται, ἀλλ᾽ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ.*

[3]) Phys. II, 8. p. 199 b 20 ff.

und das kann er in doppelter Weise: entweder er lässt demselben den Schein der Unvernunft, und dann darf er nach Aristoteles seinen Einfluss nur auf die Schürzung der Tragödie in den Voraussetzungen des Mythos, nicht innerhalb dieses, gestatten; — so liegt für den König Oedipus des Sophokles alles der Vernunft Unglaubliche ausserhalb des eigentlichen Mythos und zwar vor diesem [1]); — oder er nimmt ihm jenen Schein, lässt Absicht und Teleologie durchblicken oder führt den Zuschauer zur Annahme derselben, wodurch erreicht wird, dass der Eindruck des Wunderbaren, den der Zufall hervorzubringen pflegt, sich am stärksten erzeugt, und doch die Vernunft auch befriedigt ist [2]). Geschieht letzteres kunstreich, so wird dadurch die Ausnahme unter die Regel gebracht, die auf diese Weise für den vernünftigen Zuschauer zu ihrem Rechte kommt, indem derselbe den Schluss zu ziehen sich genöthigt sieht, dass es auch eine Regel sei, dass die Regel Ausnahmen habe [3]). Daher kann Aristoteles auch wiederum den Zufall als solchen, wie er den Schein des Irrationalen hervorruft, von seiner Theorie der Tragödie gänzlich ausschliessen, weil derselbe in solcher Anwendung nicht mehr als Zufall erscheint. An keiner Stelle, wo auf die Gesetze der Nothwendigkeit und der Regel hingewiesen wird, ist der Zufall wie mitberechtigt erwähnt. Am auffallendsten ist die Stelle im 15. Cap. der Poetik (nach jetziger Zählung) bei der Lehre von der Behandlung der Charaktere, wo er schreibt: „Man muss auch bei den Charakteren, wie in der Composition der Begebenheiten, immer das Nothwendige oder das Wahrscheinliche (was die natürliche Regel ist) erstreben, so dass es als nothwendig oder der Regel gemäss sich ergibt, dass ein so Beschaffener, so spricht und handelt, und dass nach jenem dieses geschieht“ [4]). Kurz, der Mythos muss noch vernünftiger erscheinen als die Natur, oder sich so vernünftig offenbaren vor dem betrachtenden Geiste, wie die Natur es objectiv ist, — und wie es in der Geschichte, in der die vernünftige Ab-

---

[1]) Poet. 15. p. 1454 b 6 ff. *ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασι, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας, οἷον ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.* — Vgl. 1460 a 27—32.

[2]) p. 1452 a 1—11.

[3]) 1456 a 24—25. *εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός.*

[4]) p. 1454 a 33—36. *χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός.* Wo hier der Zufall als solcher noch Raum fände, ist nicht abzusehen.

sicht der Menschen massgebend zu sein die Bestimmung hat, sein soll. Die von der Kunst zu schaffende Natürlichkeit des Mythos ist seine vollkommene Vernünftigkeit. Auch dieses hat man völlig missverstanden und daraus einen „gemeinen Begriff des Natürlichen" gemacht, „welcher alle Poesie geradezu aufhebt und vernichtet" und den Schiller (a. a. O.) mit Recht bekämpft. Dieser falsche Begriff des Natürlichen forderte nur eine Copie der zufälligen Erscheinungen der Natur; Aristoteles aber verlangt Nachahmung der Gesetze, wodurch alle Ordnung und Schönheit in der realen Welt besteht und Vernunft und Weisheit sich offenbart. Nach denselben Gesetzen soll der Dichter in der Welt des Möglichen schaffen, dem künstlerischen Stoffe das Siegel der Vernunft aufprägen und demselben Form und Schönheit verleihen.

Aber hiermit haben wir nur erst die unabänderlichen Normen, welche überall der schaffenden Phantasie die Grenzlinien bei der gestaltenden Schöpferarbeit in dem sonst unbegrenzten Gebiete des Möglichen ziehen, aber noch nicht die idealen Formprincipien, welche den Gehalt an poetischer Wahrheit bestimmen. Man darf daher nicht mit Teichmüller (II, 154 und 161—162) sagen: „Die Wahrheit in diesem Gebiete besteht in den beiden Bedingungen der physischen Nothwendigkeit und der Regel": die Wahrheit der Kunstgestaltungen im Gebiete des Möglichen besteht vielmehr in dem ἀληθὴς λόγος, welcher (wie im I. Buche dieser Schrift S. 17—19 nachgewiesen wurde) als wesentlicher Bestandtheil der Definition der Kunst überhaupt zu erachten und auch für die Tragödie von unendlich reichem Inhalte ist. Die Ideen, welche die Kunst in ihren Werken zur Anschauung bringt, bestehen nicht in den Bedingungen der physischen Nothwendigkeit und der Regel, sondern offenbaren sich nur innerhalb der Grenzen dieser Gesetze, d. h. auf vernünftige Weise; sie selbst werden von Aristoteles durch εἶδος, beziehungsweise νόησις bezeichnet, aber mehr angedeutet als ganz ausgedrückt. Unzweifelhaft feststehend ist dem Philosophen der Satz, dass weder die Kunst, noch der Künstler Stoff hervorbringen; nur das Ersinnen (νόησις) und Einprägen (Gestalten, Schaffen, ποίησις, auch im Zusammenhange σύστασις) der Form ist ihr Werk. Die Form an sich ist aber die Idee. Woher entnimmt nun die tragische Dichtkunst ihre Idee?

Es wäre weder der Ursprung dieser Idee weit her noch hätte sie selbst grosse Bedeutung, wenn Teichmüller's Ansicht von

„dem Allgemeinen im Kreise des Wandelbaren“ (II. 165 bis 166) und von „der Wahrheit im Gebiete der Contingenz“ (158 ff.), womit es die Kunst allein zu thuen habe, sich als richtig erwiese. An ersterer Stelle tadelt er Frauenstädt deshalb, weil er „das Allgemeine und das Ewige als gleichbedeutend fasse“ [1]), und verwirft dessen Satz: „Der wahre Nachahmer ist gerade mit dem in der Natur Ersten, den ewigen Ideen der Dinge beschäftigt, die er uns im Einzelnen zur Anschauung bringt“, insoferne derselbe als aristotelisch gelten solle. „Aristoteles“, sagt Teichmüller, „würde dies nicht zugeben, da nur die Wissenschaft (ἐπιστήμη, σοφία) mit dem Ewigen zu thun hat. Er will wirklich den Künstler mit dem „dritten Erzeugniss von der Natur an“ beschäftigen; denn die Kunst bietet weder reines Wissen, noch reale Wirklichkeit, sondern bloss den Schein der Wirklichkeit (φαντασία); aber freilich will er keine zufällige Nachahmung von Diesem oder Jenem, sondern nach der Regel und nach dem Besseren; seine Sphäre ist das Bessere und Mögliche.“ Alle Begründungssätze in dieser Argumentation sind an sich, abgesehen von dem Zwecke, zu dem sie hier aufgestellt werden, richtig; aber die Folgerung, dass die Kunst sonach keine Beziehung zu den ewigen Ideen der Dinge habe, ist weder nothwendig noch berechtigt. Sämmtliche angeführte Sätze beziehen sich bloss auf die Ausgestaltung des Kunstwerkes für die Wahrnehmung, nicht aber auf den Ursprung ihres εἶδος, des Formprincips, das, von dem Geiste (νοῦς) ausgehend, der Phantasie das Bild vermittelt, dessen Gegenbild das Kunstwerk werden und darstellen soll unter dem Scheine der Wirklichkeit.

Es wird uns näher zum Verständniss der Sache führen, wenn wir Teichmüller noch an einer andern Stelle hören, wo er von der Erkenntniss, welche der Kunst oder dem Künstler zum Schaffen nothwendig ist, handelt. Von dieser Erkenntniss sagt er, sie sei „nur das Allgemeine der Erfahrung“ (II, 421); sie sei daher „weder historisch, weil es sich um nichts Einzelnes, Thatsächliches dabei handele,“ ... „noch auch philosophisch, weil sie nicht rein mit den Begriffen vom Wesen der Dinge zu thuen habe, sondern immer auf das Einzelne bezogen bleibe.“ Zur Begründung dieser Auffassung werden wir auf Metaph. I. 1 (pag. 981 a 5 ff.) verwiesen. Aristoteles schreibt: „Kunstwissenschaft entsteht, wenn aus

[1]) Aesthet. Fragm. S. 80. Vgl. S. 181—182 unserer Schrift.

vielen einzelnen Erfahrungskenntnissen durch einheitliche Beziehung des Aehnlichen ein Allgemeinbegriff sich erzeugt" [1]). Das heisst nun aber noch lange nicht, dieser Allgemeinbegriff als solcher sei eine öde Abstraction, und diese sei die Erkenntniss, durch welche der Künstler intellectuell sofort zur lebensvollen Schöpfung befähigt sei. Dann empfinge die Kunst ihr Princip nicht vom Geiste (*νοῦς*), sondern von der Empirie. Auch wären dann Kunst und Wissenschaft identisch, denn unmittelbar vorher erklärt der Philosoph: „Wissenschaft und Kunst wird den Menschen zu Theil durch die Erfahrung (*διὰ τῆς ἐμπειρίας*)." Jene empirischen Gemeinbegriffe, die noch weiter nichts sind, als eine äusserliche Zusammenfassung, eine Abstraction des Gemeinsamen der Erscheinung, nur Thatsächliches (*τὸ ὅτι*) enthalten, nichts von Grund und Ursache (*τὸ διότι*), und somit der innerlichen Einheit entbehren, sind nicht das Allgemeine im Gebiete der Ursachen und bleiben folglich stets auf das Einzelne, auf das Individuelle, das wirklich ist, bezogen und gestützt; sie sind und bleiben auch *τῆς ἐμπειρίας ἐννοήματα*. Aber diese sind zu unterscheiden von dem Allgemeinbegriffe, mit welchem die Kunst anhebt; die *μία καθόλου περὶ τῶν ὁμοίων ὑπόληψις* ist von dem Einzelnen abgewandt und nimmt durch die Vermittelung des Gemeinsamen die Beziehung auf die Eine Ursache der vielen ähnlichen Erscheinungen, welche nichts anderes ist als das *εἶδος*; jene ist, indem sie die Ursache mit erfasst, schon Wissenschaft, und auf die Kunst gerichtet, ist sie Kunstwissenschaft, in welchem Sinne das Wort *τέχνη* in diesem Zusammenhange auch zu nehmen ist. Teichmüller's Behauptung, diese „Erkenntniss des Künstlers" „bleibe immer auf das Einzelne bezogen," widerspricht direct der aristotelischen Lehre, und zwar gerade in der von ihm für seinen Satz angeführten Stelle aus der Metaphysik, welche eben das Gegentheil aussagt [2]), wie auch

---

[1]) A. a. O. *γίνεται δὲ τέχνη, ὅταν ἐκ πολλῶν τῆς ἐμπειρίας ἐννοημάτων μία καθόλου γένηται περὶ τῶν ὁμοίων ὑπόληψις*. In dieser Stelle *ὑπόληψις* durch Annahme zu übersetzen, wie Hengstenberg in seiner Uebersetzung der Metaphysik gethan, oder auch durch „Annahme oder Ansicht," wie H. Bonitz (Arist. Metaph. II, S. 41) vorschlägt, verbietet der Zusammenhang, indem Aristoteles für die *μία καθόλοι ὑπόληψις* schon in dem zweiten nachfolgenden Satze *λόγος* substituirt. Bei diesem Philosophen reicht ja überhaupt das Lexikon des allgemeinen Sprachgebrauches nicht aus.

[2]) Metaph. I, 1. p. 981 a 15–17. Er führt freilich auch nur die Worte an: *αἱ δὲ πράξεις καὶ αἱ γενέσεις πᾶσαι περὶ τὸ καθ' ἕκαστόν εἰσιν*,

alle Commentatoren von Alexander Aphrodis, bis auf Bonitz bestätigen. Um aber nicht ein bloss negatives Resultat zu gewinnen. sondern das Verständniss der Sache selbst zu fördern, wollen wir den ganzen Zusammenhang in's Auge fassen. Die Metaphysik, welche mit der unleugbaren Thatsache beginnt, dass alle Menschen von Natur Wissbegierde haben, weist in der Einleitung die Stufenfolge der Erkenntniss nach in den Sinnenwahrnehmungen, den bleibenden Gedächtnisseindrücken und der hierdurch vermittelten Erfahrung, auf welche die Wissenschaft sich aufbaut. Hinsichtlich dieser sichersten und werthvollsten Form der Erkenntniss, welche die unwandelbaren Ursachen der wandelbaren Erscheinungen erfasst, lenkt der Philosoph zuerst die Aufmerksamkeit auf die Kunstwissenschaft und nun folgt diese Auseinandersetzung:

„Kunstwissenschaft entsteht, wenn aus vielen einzelnen Erfahrungskenntnissen durch einheitliche Beziehung des Aehnlichen ein Allgemeinbegriff sich erzeugt. Denn Kunde davon zu haben, dass dem an dieser bestimmten Krankheit leidenden Kallias dieses bestimmte Heilmittel helfe, und dem Sokrates ebenso und in derselben Weise im Einzelnen Vielen: das ist Sache der Erfahrung (der Empirie); aber dass allen so und so Beschaffenen, die der Art nach eine Einheit bilden, wenn sie an einer bestimmten Krankheit leiden, z. B. an Schleim oder Galle oder Fieberhitze, überhaupt ein solches Mittel helfe: diess zu kennen, ist der Kunstwissenschaft eigen. In Bezug auf die Praxis scheint nun zwar Empirie von Kunstwissenschaft in Nichts sich zu unterscheiden; aber dennoch sehen wir, dass die bloss empirisch Geschulten das Ziel mehr treffen als Jene, welche zwar den Allgemeinbegriff der Sache haben, jedoch ohne die Erfahrung des Einzelfalls zu besitzen. Der Grund ist dieser: die Empirie besteht in der Kenntniss der Einzelfälle, die Kunstwissenschaft aber in der Kenntniss des Allgemeinen, während alle Praxis und Hervorbringung nur mit dem Einzelnen beschäftigt ist; denn der Arzt heilt nicht den Menschen als solchen (sofern die Gattung in dem Einzelnen repräsentirt ist), sondern den Kallias oder den Sokrates oder einen andern Einzelnen aus der Zahl der so

---

als ob hierin die Kunst mit ihrem intellectuellen Princip eingeschlossen wäre! Aber diese steht gerade im Gegensatze, indem die unmittelbar vorhergehenden Worte so lauten: *ἡ δὲ τέχνη τῶν καθόλου* (scil. *ἐστι γνῶσις*), während der Zusammenhang der Stelle, der oben im Texte entwickelt wird. die Worte *αἱ δὲ πράξεις κτλ.* auf *ἡ μὲν ἐμπειρία τῶν καθ' ἕκαστόν ἐστι γνῶσις* zurückzubeziehen nöthigt.

Benannten, dem es in anderer Beziehung auch zukommt, Mensch zu sein. Wenn nun Einer ohne die Erfahrung die Theorie hat und das Allgemeine weiss, aber in dem darunter begriffenen (individuell gearteten) Einzelnen unwissend ist, so wird er oft die Heilung ganz verfehlen; denn zu heilen ist vielmehr das Einzelne, das Individuelle (nicht das Allgemeine). Aber gleichwohl glauben wir, dass das Wissen und Verstehen der Kunstwissenschaft mehr eigen ist als der Empirie, und nehmen wir deshalb an, dass die Kunstverständigen weiser sind, als die bloss in der Erfahrung Bewanderten, indem wir zugeben, dass einem Jeden nach dem Masse seines Wissens die Weisheit in nothwendiger Folgerung zuerkannt werden muss. Und diess aus dem Grunde, weil die Einen die Ursache kennen, die Anderen nicht. Denn diejenigen, welche bloss Kenntnisse aus der Erfahrung haben, kennen nur das Dass, das Thatsächliche, das Warum, das Ursächliche kennen sie nicht; jene aber wissen das Warum und die Ursache."

Vor Allem springt hiernach in die Augen, dass die Behauptung Teichmüller's, jene *μία καθόλου . . . ὑπόληψις* (oder der *λόγος*), wodurch die Kunst nach ihrer intellectuellen Seite entsteht, sei „nur das Allgemeine der Erfahrung" und sie „bleibe immer auf das Einzelne bezogen" [1]), ganz unrichtig und dass ihr Gegentheil wahr ist. Sie ist vielmehr der wissenschaftliche Allgemeinbegriff, der über die Erfahrung hinaus- und zurückgreift auf die Ursache, wodurch allgemeine Gesetze und gemeinsame Qualitäten erklärt werden [2]). Die Ursache aber, welche der Allgemeinbegriff umfasst, ist das *εἶδος* oder Formprincip, welches das in der Wirklichkeit zum vollen Ausdruck nicht gelangende allem Realen vorangehende Ideal in sich enthält [3]). Diese Formprincipien, oder qualitativ bestimmten Wesenheiten, welche in ihrer Objectivität untrennbar mit dem Stoffe vereinigt sind, ein Ineinander mit demselben bilden, aber ihr Wesen durch Gestaltung desselben noch nicht vollkommen und in jeder Hinsicht vollendet zur Erscheinung gebracht haben, sind auch

[1]) Diesen Theil der Behauptung widerlegt er indirect später (II, 396) selbst.

[2]) Bonitz (II, 41) umschreibt *λόγος* hier durch notio et universalis lex.

[3]) Metaph. Z. 10. p. 1035 b 31 ff. *μέρος μὲν οὖν ἐστὶ καὶ τοῦ εἴδους (εἶδος δὲ λέγω τὸ τί ἦν εἶναι) καὶ τοῦ συνόλου τοῦ ἐκ τοῦ εἴδους καὶ τῆς ὕλης αὐτῆς. ἀλλὰ τοῦ λόγου μέρη τὰ τοῦ εἴδους μόνον ἐστίν, ὁ δὲ λόγος ἐστὶ τοῦ καθόλου κτλ.*

einer der Gegenstände, mit welchen die theoretische Wissenschaft sich beschäftigt; diese aber macht sie nur zu ihrem Objecte, um sie zu erkennen (B. I. S. 8 dieser Schrift), bloss um des Besitzes der Wahrheit willen, die Kunstwissenschaft dagegen umfasst sie, um sie in grösserer Vollkommenheit, als die wirkliche Welt sie zeigt, im Bilde und sinnfälligen Scheine nachzuahmen. Sie sind „das Bessere und das Mögliche", worauf die Kunstthätigkeit sich richtet. Sie sind aber auch als solche nicht im Kreise des Wandelbaren, in welchem nur ihre einzelnen Wirkungen mehr oder minder energisch, gehindert oder rein sich darstellend, erscheinen; sie selbst sind unwandelbar und so umfasst der Allgemeinbegriff, dessen die Kunstwissenschaft sich bemächtigt, denn doch auch Unwandelbares: diese wird deshalb auch, weil sie den Begriff hat und die Ursache weiss und sie lehren kann, als ἐπιστήμη von Aristoteles anerkannt [1]). Die Kunstwissenschaft behauptet daher auch unmittelbar nach der theoretischen Wissenschaft den ersten Rang [2]). Der Satz: „nur die Wissenschaft hat es mit dem Ewigen zu thuen," ist, auf die εἴδη der Dinge bezogen, durchaus unrichtig.

Genau in derselben Weise, wie im Anfange der Metaphysik wird am Schlusse der Anal. post. die Erkenntnissleiter aufgerichtet: Sinnenwahrnehmung, bleibender Eindruck im Gedächtniss, Empirie durch Verbindung wiederholter Vorstellungen ohne Aufhebung ihrer Vielheit, endlich Erfassung des Einen und sich selbst immer Gleichbleibenden in der Vielheit durch den Allgemeinbegriff, der auch hier als Princip der τέχνη und der ἐπιστήμη bezeichnet wird [3]). Der Inhalt des Allgemeinbegriffes ist für beide derselbe (nämlich das Eine in dem Vielen, welches immer dasselbe ist, das εἶδος), nur wird er Princip der Kunstwissenschaft, wenn er die Bestimmung erhält, zu einer Hervorbringung, d. i. zu einer Kunstschöpfung als Ideal verwendet zu werden, aber Princip der theoretischen Philosophie, wenn er bloss zum Anfang der Wissenschaft des Seins, die sich Selbstzweck ist, genommen wird.

Nothwendigkeit und Wahrscheinlichkeit aber sind keineswegs inhaltlich das Allgemeine, womit die τέχνη als ihrem

---

[1]) A. a. O. A. 1. p. 981 b 3—9 u. 20.

[2]) p. 100 a 6 ff. ἐκ δ' ἐμπειρίας ἢ ἐκ παντὸς ἠρεμήσαντος τοῦ καθόλου ἐν τῇ ψυχῇ, τοῦ ἑνὸς παρὰ τὰ πολλά, ὃ ἂν ἐν ἅπασιν ἓν ἐνῇ ἐκείνοις τὸ αὐτό, τέχνης ἀρχὴ καὶ ἐπιστήμης κτλ.

[3]) A. a. O.... . l. 9... ἐὰν μὲν περὶ γένεσιν, τέχνης, ἐὰν δὲ περὶ τὸ ὄν, ἐπιστήμης.

intellectuellen Gehalte sich etwa beschäftigte, sondern sie sind, wie gesagt, nur die unabänderlichen Normen, oder die vernünftige Gesetzmässigkeit, innerhalb welcher die von der Kunstwissenschaft umfassten Ideale zur Anschauung gebracht werden können und sollen. Durch die Verwechselung dieser allgemeinen vernünftigen Gesetzmässigkeit mit dem Allgemeinen des idealen Inhaltes hat Teichmüller sich zu unrichtigen Auffassungen verleiten lassen. Er kommt dahin, dass Wahrheit und Wirklichkeit bei ihm in jeder Hinsicht einander deckende Begriffe sind. „Das Feuer brennt, der Schnee ist kalt: das ist nothwendig und wahr.“ Dass bei Aristoteles ἀληθής in der Bedeutung „wirklich“ sich findet, soll hier nicht bestritten werden; aber wenn Teichmüller hieraus folgert, dass die poetische Wahrheit den Kreis der wahrnehmbaren Wirklichkeit nicht überschreiten könne, so dass das Mögliche für die Kunst überall nur den Schein von dieser wiedergebe, so irrt er weit vom Ziele. Er wird dagegen wohl Protest einlegen; aber er schreibt (II, 162): „Es ist nicht etwa die Nothwendigkeit aus dem Zweck und die sittliche Wahrheit gemeint, sondern beide Begriffe sind auf den Kreis des thatsächlichen Geschehens einzuschränken“ (nämlich die Begriffe des Nothwendigen und des Wahren) „und daher nur auf den Stoff und die wirkende Ursache zu beziehen.“ (Es folgt das Beispiel von Feuer und Schnee). „Darum gehört auch das Geschichtliche und die Ueberlieferung der Mythen hieher. So sagt Aristoteles, man könne die Mythen nicht auflösen, z. B. Klytämnestra muss durch Orestes ermordet werden, Eriphyle durch Alkmäon; das ist einmal so und nicht anders überliefert worden und mithin kann eine Unwahrheit darin, wenn sie nicht fehlerhaft sein soll, nur absichtlich, d. h. nur in der Comödie vorkommen, z. B. dass Orest und Aegisth schliesslich gute Freunde werden.“ Man traut kaum seinen Augen! Teichmüller verbindet in dem mitgetheilten Satze den Schluss des dreizehnten Capitels der aristotelischen Poetik mit der Mitte des vierzehnten in umgekehrter Folge. Man sollte meinen, an beiden Stellen handele Aristoteles von den Begriffen des Nothwendigen und des Wahren, durch welche der Dichter von ihm „auf das thatsächliche Geschehen“ beschränkt werde, so dass dieser die Mythen für die Tragödie nicht ändern dürfe, weil sie so und nicht anders überliefert worden; aber davon findet man keine Silbe. Beide Capitel machen zum Hauptgesichtspunkt für die Erörterung

den Satz, dass der Gegenstand der Tragödie Mitleid und Furcht erregen müsse. Nur weil die hieraus entspringende ἡδονή zu erzielen ist und nicht die heitere Lust der Comödie, nur aus diesem Grunde sollen Orestes und Aegisthos in dem tragischen Mythos Feinde bleiben und nur deshalb muss Einer von beiden sterben, d. h. von dem Andern getödtet werden (c. 13); und nur weil, wenn der Bruder den Bruder, oder der Sohn den Vater, oder die Mutter den Sohn, oder der Sohn die Mutter tödtet oder zu tödten im Begriffe ist, dies mitleidswerth und mitleiderregend ist (ἐλεεινόν), nur deshalb sollen die überlieferten Mythen darin, dass Klytämnestra von Orestes und Eriphyle von Alkmäon getödtet werden, so bleiben (c. 14), nicht aber weil es so und nicht anders überliefert worden ist. Durch „absichtliche" Aenderung überhaupt käme noch keine Comödie heraus, z. B. wenn Einer absichtlich von Klytämnestra Orestes tödten liess oder diesen von Aegisthos, sondern die Comödie kann nur durch die qualitative Art der Aenderung daraus entstehen. Nach Aristoteles darf ein Dichter ganz neue Mythen, von denen gar nichts geschehen ist, erfinden, und ebenso ist ihm die Freiheit gewährt, die überlieferten mit dichterischer Kunst zu verwenden [1]), d. h. wie er erläutert, die Umstände zu modificiren, zu ändern, umzugestalten, — nur nicht, dass sie das Wesen der Comödie annehmen, denn tragisch muss der Ausgang bleiben, sonst ist das Kunstwerk ja keine Tragödie mehr. — Wenn Teichmüller ferner sagt (II, 167): „Die Beschaffenheit mit ihren Consequenzen ist das Allgemeine," so ist dies richtig, insofern Aristoteles in Bezug hierauf den Terminus καθόλου auch anwendet; wenn er aber dadurch Vischer's Wort, „das Ewige stelle sich dar als ein Solches, was auch die Energie habe, unter den Bedingungen der Wirklichkeit zu sein," im aristotelischen Sinne als unrichtig erwiesen zu haben meint, so irrt er. Jenes Allgemeine, das er in den Consequenzen der Beschaffenheit findet, enthält eben nur die Bedingungen der Wirklichkeit, welche, auf die Kunst bezogen, die formale Vernunftmässigkeit charakterisiren. Indem der Künstler nun das inhaltliche Allgemeine, jenes Ewige, welches nichts anderes ist, als die ideale Wesenheit der Dinge, unter den Schein der Wirklichkeit stellt, kann er dies nur unter Wahrung der formalen

---

[1]) c. 14. p. 1453 b 25 ff. αὐτὸν (der Dichter) δὲ εὑρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς κτλ.

Vernunftmässigkeit, d. h. unter den Bedingungen der Wirklichkeit oder nach dem Gesetze der Nothwendigkeit und der Regel. Unbegreiflich ist der Satz bei Teichmüller: „Aristoteles verzichtet ein für alle Mal auf die Wirklichkeit und ihre Bedingungen“ (S. 168); er verzichtet nur auf das Materielle der Wirklichkeit, aber ihre Bedingungen, ihre Gesetze kann der Schein derselben in der Kunst nicht entbehren.

Indem Teichmüller den geraden Weg, zu dem geistigen, idealen Inhalte der Kunst zu gelangen, wie Aristoteles im ersten Capitel seiner Metaphysik und am Schlusse der Anal. post. ihn vorgezeichnet, verfehlte, musste er weite Umwege suchen, um den erwünschten Gegenstand zu finden, und er ging dabei aus von der Stelle der Poetik, in welcher der Philosoph, von den Beobachtungen, die er an den Kunstwerken gemacht, geleitet, erklärt, die Tänzer, bildenden Künstler, Musiker und Dichter ahmten die Menschen nach wie sie sind, oder besser, oder schlechter (c. 2). Um das Schlechte nicht als Object der Kunst festhalten zu müssen, wendet er sich dann an die Begriffe der Tugend, des Guten und des Schönen, in welcher Untersuchung wir ihm hier nicht folgen, da sich die nothwendigen Erörterungen eher für eine selbstständige Schrift eignen würden. Hier sei nur constatirt, dass er zwar Sätze aufstellt, woraus man schliessen könnte, er gebe als aristotelisches Ziel der Kunst an, das bessere und schönere Erscheinen der εἴδη der Dinge, wenn auch nur im sinnfälligen Scheine, z. B. wenn er schreibt: „Das Schöne ist darnach das Ideale, welches ohne Hinderung des Stoffes das Gute erreicht“ (II, 189), — oder: „das Schöne als Gegenstand ist also das Allgemeine als Individuelles“ (S. 188), — dass aber solche Sätze bei ihm eine Erklärung finden, welche die im aristotelischen Sinne richtige Auffassung nicht zulässt. Denn der Begriff des Allgemeinen ist ihm immer nur der jener rein formalen Gesetzmässigkeit für die Vorstellung des Möglichen unter der Form der Wirklichkeit. Er sagt: „Aristoteles erklärt hier (im 9. Cap. der Poetik) nämlich, dass die Poesie mehr das Allgemeine (μᾶλλον τὸ καθόλου) zum Gegenstand hätte, d. h. nicht das Allgemeine, wie es ohne Materie in abstracter oder speculativer Forschung erkannt wird, sondern das allgemeine Bild des Wirklichen (οἷα ἂν γένοιτο). Hiedurch sei die Dichtkunst philosophischer als die Geschichte. Das Prädicat „philosophischer“ führt uns weiter; denn die Philosophie sucht die Wahrheit; diese

aber, sofern sie in einfacher Nothwendigkeit und deductiver Gewissheit besteht, ist in dem Wirklichen überhaupt nicht zu suchen; andrerseits besteht die Wahrheit des Wirklichen auch nicht in dem einzelnen Existiren und Geschehen; denn innerhalb desselben ist der Zufall und mit diesem auch unnatürliche Bildungen und Fügungen oder Verstümmelungen möglich" (S. 159). Unrichtig ist in dieser Stelle zuerst die Uebersetzung des μᾶλλον τὸ καθόλου durch die Worte „mehr das Allgemeine," als ob die Poesie theils das Allgemeine, theils das Besondere zum Gegenstande hätte, nur Ersteres mehr, und ebenso die Geschichte beides, aber Letzteres mehr. μᾶλλον wird von Aristoteles häufig ganz so gebraucht, wie die deutsche Sprache das Wort „vielmehr" anwendet, um nämlich den unbedingten Gegensatz mit Nachdruck zu bezeichnen [1]). Der Sinn des Satzes ist: die Poesie bringt im entschiedenen Gegensatze zur Geschichte, welche das Einzelne darstellt, das Allgemeine zur Darstellung. Ferner ist die Uebertragung des οἷα ἂν γένοιτο durch die Umschreibung: „das allgemeine Bild des Wirklichen" sehr leicht missverständlich, als ob es sich nur um eine Copie dessen handelte, was durchschnittlich in der Wirklichkeit vorkommt. Aber die folgende Deduction zur Erklärung des Prädicats „philosophischer" ist gänzlich verfehlt. Es leuchtet aus jeder Zeile die falsche Anschauung hervor, wonach die Wahrheit und das Allgemeine „in den beiden Bedingungen der physischen Nothwendigkeit und der Regel," beziehungsweise „in einfacher Nothwendigkeit und deductiver Gewissheit" „bestehen" sollen. Die Redeweise οἷα ἂν γένοιτο scheint die Veranlassung zu der Annahme gewesen zu sein, dass es sich hier nur um allgemeine Regeln uud Gesetze des Geschehens und des Denkens handele, um das allgemeine Wie und nicht um das Was. Aristoteles spricht aber von beiden; οἷα ist mehr als ὡς, jenes enthält nicht bloss das Wie, sondern auch ein qualitatives Was. In dem Satze, der beginnt: „das ist des Dichters Aufgabe, darzustellen, wie ein bestimmt Beschaffenes geschehe" (οἷα ἂν γένοιτο), führt der Philosoph in dem folgende Zusatze gleichsam erklärend die beiden in οἷα enthaltenen Momente nebeneinander auf, indem er sagt: „das Mögliche innerhalb der Gesetze (oder unter den Bedingungen) der Regel und der Nothwendigkeit."

---

[1]) Vgl. De Interpr. 14, p. 23 b 20; Phys. E. 5. p. 229 a 22 u. 26; Poet. 9, p. 1451 b 27 ff.

Teichmüller identificirt das Mögliche mit seinen formalen Grenzen in der Regel und der Nothwendigkeit. Und das darf nicht sein. Auch in der bald darauf folgenden Unterscheidung zwischen Geschichte und Poesie ist in dem τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα nicht bloss das Allgemeine der formalen Gesetzmässigkeit enthalten, sondern an das Was als Object der Dichtkunst mitzudenken, da ja auch das Object der Geschichte nicht bloss ein Wie enthält, die Erscheinungsart des Einzelnen, sondern auch das Was, τί.

Man glaubt nicht recht zu sehen, wenn man bei Teichmüller (II, S. 232) liest: „das Allgemeine der Kunst ist kein Begriffliches, sondern nur in der Sphäre der Anschauung (αἴσθησις) oder Phantasie (φαντασία)“. wenn man sich erinnert, dass Aristoteles im ersten Capitel der Metaphysik die μία καθόλου ὑπόληψις, welche das nächste intellectuelle Princip der Kunst ist, nicht bloss über die αἴσθησις, μνήμη und ἐμπειρία wesentlich erhebt und hinter den Erscheinungen die Ursache der Dinge ergreifen und mit befassen lässt, sondern auch sofort mit λόγος vertauscht. Aus diesem λόγος, der in der Definition der Kunst noch das Prädicat ἀληθής erhält, erklärt sich die Forderung der Einheit des Kunstwerks, die deshalb auch eine innerliche ist und aus dem Wesen stammt, welche aber Teichmüller in seinem „Allgemeinen der Kunst“ nicht finden kann, weshalb er behauptet, sie stamme „aus der Idee der Begränzung im Schönen“ her (S. 232)!

Aber dass der aristotelische Allgemeinbegriff der Kunst (der aber nicht Gattungs- sondern Artbegriff ist) das εἶδος umfasse, drängt sich dem fleissigen Leser der Schriften des Aristoteles so unwillkürlich auf, dass jener noch auf derselben Seite zu sagen nicht umhin kann: „Die Einheit der Handlung, welche Aristoteles fordert, ist keine numerische (κατ' ἀριθμόν); denn als solche würde sie eine historische sein müssen; mithin muss sie eine ideale (εἴδει ἕν) sein, d. h. qualitativ oder innerlich aus dem Wesen der Sache selbst bestimmt werden.“ (S. 232—233.)

Der ideale Inhalt der Kunstwissenschaft erklärt ferner die vielgedeuteten und mehr oder weniger stets missdeuteten Worte: „deshalb bringt die Poesie auch mehr Philosophie und Besseres zum Ausdruck als die Geschichte“ [1]). Mancher

[1]) Poet. c. 9. p. 1451 b 5—6: διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. Susemihl übersetzt: „Desshalb ist denn auch die Poesie philosophischer und erhabener als die Geschichte.“ Statt er-

Leser wird erschrecken vor dieser Uebersetzung und darin gleich ein Compendium der Philosophie und der Moral wittern: aber die Sache ist nicht so schlimm. Gegenstand der Philosophie als solcher sind nicht die einzelnen Erscheinungen der Dinge, ihr Ziel ist nicht die Erkenntniss dieser Wirklichkeit in dem Besondern, sie geht vielmehr darauf aus, in dem Vielen, Wandelbaren, das Eine, die sich selbst immer gleichen Ursachen und Principien der Dinge zu erforschen. Ihr Ziel ist das Wissenswertheste: die Anfänge und die Ursachen; und diese will sie wissen, um sie zu wissen, sie dient keinem andern Zwecke, ist die allein freie, die am meisten fürstliche unter den Wissenschaften; sie zu besitzen, ist ein mehr als menschlicher, ist ein göttlicher Vorrang (Metaph. I, 2). Die Historie aber hat nach Aristoteles mit dem Allgemeinen und den Ursachen sich durchaus nicht zu beschäftigen, ihr Gebiet ist das des Einzelnen und Besondern; sie erhält daher auch nicht den Rang einer eigentlichen Wissenschaft, sondern bleibt wesentlich Empirie; von dem Objecte der Philosophie offenbart sie nichts [1]). Die Kunstwissenschaft dagegen, deren Allgemeinbegriff das εἶδος, welches zu den Ursachen gehört, in sich schliesst, hat mit der theoretischen Wissenschaft oder der eigentlichen Philosophie denselben Ausgangspunkt in eben jenem λόγος, und schon hierdurch ist sie mit dieser verwandt: aber auch Alles, was die Kunst von dem idealen Inhalte der Kunstwissenschaft im individuellen Scheine zur Anschauung bringt, offenbart Philosophisches. Und so ist die Bemerkung, dass die Poesie mehr Philosophie zum Ausdrucke bringe, als die Geschichte, vollkommen gerechtfertigt, denn was in dieser Hinsicht von der Kunst überhaupt gilt, das muss von der Poesie, welche das Wesen der Kunst im eminenten Sinne offenbart, insbesondere um so mehr gelten. Aber sie bringt auch mehr das Bessere zur Anschauung.

Der Ausdruck „das Bessere" (für σπουδαιότερον) ist umfassend genug. σπουδαῖος wird von Aristoteles als das Adjectiv zu ἀρετή bezeichnet [2]), und wir übersetzten dasselbe im Allgemeinen am

---

habener" hat Vischer „gewichtiger," Stahr „gehaltvoller," Zell „besser," und Teichmüller (S. 231) „ein Höheres." Das σπουδαιότερον macht also zunächst mehr zu schaffen als das φιλοσοφώτερον; aber auch dieses bedarf der Erklärung.

[1]) Eine Philosophie der Geschichte als selbstständige Wissenschaft kannte Aristoteles nicht.

[2]) Kateg. c. 8. p. 10 b 7—9.

zutreffendsten durch „gut“, indem ἀγαθός nicht bloss häufig synonym erscheint, sondern auch in denselben Gegensätzen die Stelle vertritt. Unser Begriff „gut“ ist ebensowenig auf das specifisch Ethische beschränkt wie der aristotelische σπουδαῖος; auch wir sagen: ein gutes Auge, ein gutes Pferd, ein gutes Haus, genau so richtig, wie wir mit demselben Worte sittliche Güte ausdrücken. Es ist aber auch nicht in Abrede zu stellen, dass die Uebersetzung „ernst“ häufig zulässig ist, immer wird dabei jedoch die Beziehung auf das Gute nicht umgangen werden können. Das Ernste „ist seinem Wesen nach durch das Gute getragen und bestimmt,“ bemerkt Teichmüller (II, 172) vollkommen richtig. So hat er auch zur Erklärung des σπουδαιότερον der in Rede stehenden Stelle der Poetik den einzig richtigen Weg eingeschlagen, indem er auf das wahre Allgemeine der Kunst das Auge richtete. Anknüpfend an das siebente Capitel des sechsten Buches der nikom. Ethik, worauf ihn Egger aufmerksam gemacht, über dessen Verständniss der Sache er aber hinausgeht, ermittelt er, dass durch σπουδαῖος auch „der Rang und Werthabstand der Wissenschaften und Erkenntnisse“ bezeichnet wird. Er gewinnt das Resultat, dass den Massstab des Werthes „immer die Scala des Allgemeinen“ darbietet (II, S. 178—179). Unvermerkt und wie selbstverständlich führt er hier den echt aristotelischen Gedanken in die Untersuchung ein, dass das Allgemeine (auch in der Kunstwissenschaft) das Ursächliche anzeige. Wir sind dessen zufrieden. Doch hören wir ihn selbst in der Argumentation, der wir rückhaltlos beistimmen. „Aber woher darf die Allgemeinheit den Werth der Erkenntniss bestimmen? Weil, antwortet Aristoteles, das Allgemeine insofern ehrwürdig (τίμιον) ist, als es das Ursächliche (τὸ αἴτιον) anzeigt. Aus diesem Grunde ist die Erkenntniss des Allgemeinen immer ehrwürdiger (τιμιωτέρα) als die blosse Auffassung des Einzelnen. (Analyt. post. I. 31. τὸ δὲ καθόλου τίμιον, ὅτι δηλοῖ τὸ αἴτιον. ὥστε — — ἡ καθόλου τιμιωτέρα τῶν αἰσθήσεων κ. τ. λ.) Und darum ist auch der Beweis des Allgemeinen besser (βελτίων), als der bloss particuläre Schluss und der bejahende besser als der verneinende und der ad absurdum führende, weil in allen diesen Fällen das Bessere immer das ist, was den Principien, welche das schlechthin Bekanntere und Ursprüngliche (ἡ ἐκ γνωριμωτέρων καὶ προτέρων κρείττων ebendas. cap. 26) und das Allgemeinste enthalten, näher steht. Wie daher in der von Egger citirten, aber nicht be-

nutzten Stelle die theoretische Weisheit (σοφία) besser ist, als die praktische, weil sie einen ehrwürdigeren Gegenstand hat, nämlich die allgemeineren Principien; so gibt auch die Kunst eine allgemeinere Art von Erkenntniss als die Geschichte und steht desshalb höher und der Philosophie näher" (S. 179). Dies sind aristotelische Gedanken. Aber es ist auffallend, wie schwer es Teichmüller ist, dabei stehen zu bleiben. In einem unmittelbar angefügten Satze entzieht er denselben ihren besten Inhalt. Er schreibt: „Dass dies und nicht etwa die Idealisirung oder die Nachahmung vollkommenerer Naturen und höherer Sittlichkeit der Grund des σπουδαιότερον sei, sieht man ganz deutlich aus der von Aristoteles selbst hinzugefügten Begründung; denn nichts führt er daselbst von ethischen Eigenschaften an, sondern spricht bloss klar aus: weil die Poesie mehr das Allgemeine, die Geschichte aber das Einzelne sagt." Aristoteles hat freilich an Herstellung eines sogenannten Tugendmusters, eines sittlichen Helden nach einer Schulmoral nicht gedacht; aber noch weniger ist ihm andererseits die Ablehnung der „Idealisirung" überhaupt in den Sinn gekommen. Diese erscheint eben nach Massgabe der Ausprägung des Allgemeinen, welches ja das Ursächliche enthält und damit die Idealwelt, die bei Aristoteles durch die εἴδη repräsentirt wird.

In der Tragödie handelt es sich nach der ausdrücklichen Erklärung des Philosophen um das Erreichen oder Verfehlen des höchsten Zieles der Menschheit, um Glückseligkeit (Eudämonie), oder Unseligkeit (Kakodämonie); beides ist zugleich Gegenstand dieser Nachahmung [1]). Der Mensch ist der Zweck der Welt, und des Menschen Zweck ist die Eudämonie; diese erreicht er aber nur dadurch, dass er σπουδαῖος wird, gut im eminentesten Sinne des Wortes. Dass dies aristotelische Gedanken seien, bedarf keines Beweises für Solche, die überhaupt je eine aristotelische Schrift gelesen haben. Das Wort σπουδαῖος, auf das menschliche Leben bezogen, ist immer technischer Ausdruck, hat das ernste Ziel der Eudämonie, welches nur durch ethische Strebung erreichbar ist. Auch dort, wo das Wort als Werthmesser gebraucht wird, verliert es die Beziehung auf die Eudämonie nicht; selbst in der Anwendung zur Bestimmung des Ranges und relativen Werthes der Wissenschaften behält es diese Richtung. Die Wissenschaften sind mehr

[1]) Poet. 6. p. 1450 a 16 ff.

oder weniger werthvoll, je nachdem sie viel oder wenig zur Erreichung der Eudämonie beitragen und die theoretische Wissenschaft ist die werthvollste. weil sie zum Inhalte derselben, beziehungsweise zu ihrer Energie gehört und deshalb auch Selbstzweck ist, frei und königlich erscheint. Ferner erhalten auch diejenigen Wissenschaften in höherem Grade das Prädicat *σπουδαιότεραι*, deren Inhalt oder Gegenstand mehr dasselbe Prädicat verdient [1]). Diejenige Wissenschaft, welche den werthvollsten Inhalt an Wahrheit hat, muss auch die werthvollste selbst genannt werden; der werthvollste Wahrheitsinhalt unseres Wissens sind aber die Ideen der Ursachen und der Principien, die in den qualitativen Wesenheiten der Dinge ihren Grund, ihren Quell haben; denn die Wesenheit eines jeden Dinges enthält sein Bestes (*τὸ βέλτιστον* [2]), Princip (*ἀρχή*) und Zweck (*τέλος*). Aus alledem geht hervor, dass die Poesie und speciell die Tragödie als ihre vollendetste Schöpfung, wenn von ihr das *σπουδαιότερον* als Vorzug vor der Geschichte gerühmt wird, eben diesen Vorzug nur haben kann durch ihren Inhalt, oder wenigstens durch die grössere Vollkommenheit, in welcher sie diesen Inhalt zur Anschauung bringt. Und so ist es. Ihr Gegenstand ist das Allgemeine, welches sein Wesen in dem Ursächlichen hat. Näher bezeichnen wir diesen Gegenstand als das Allgemeine des menschlichen Lebens in Bezug auf Eudämonie und Kakodämonie; dasselbe greift aber zurück auf das Ursächliche, das ist auf das *εἶδος* der menschlichen Natur, welches mit der idealen Bestimmung des Menschen zur Eudämonie Eins ist. Denn der Begriff des *εἶδος* als *τέχνη*, d. i. vor der Ausprägung im Kunstwerke, ist Begriff (*λόγος*) des *τί ἦν εἶναι*. Als Gegenstand der Geschichte dagegen lässt der Philosoph nur die einzelnen Erlebnisse gelten. ohne die Offenbarung des Allgemeinen. Je mehr nun die tragische Kunst den Menschen als solchen in seiner Stellung zur Eudämonie erscheinen lässt, je mehr — nicht so sehr in der einen oder andern tragischen Person. als in der ganzen Handlung, in dem genial angelegten und entfalteten Mythos — das Ideal der menschlichen Bestimmung, sowohl als Princip wie als *τέλος*, als Erfüllung, an dem Kunstwerke zum Vorschein kommt, desto mehr hat die Tragödie den Vorzug des *σπουδαιότερον* vor der

---

[1]) Eth. Nic. I, 7. p. 1364 b 7 ff.: *καὶ ὧν αἱ ἐπιστῆμαι καλλίους ἢ σπουδαιότεραι, καὶ τὰ πράγματα καλλίω καὶ σπουδαιότερα· ὡς γὰρ ἔχει ἡ ἐπιστήμη, καὶ τὸ ἀληθές.* Der Satz wird nun auch umgekehrt.

[2]) Top. VI, 12. p. 149 b 37.

Geschichte. Als Aristoteles diesen Gedanken aussprach und den Vorrang der Tragödie vor der Geschichte nicht in der Katharsis von Mitleid und Furcht suchte, sondern von ihrer Aufgabe der Darstellung des Allgemeinen im dem entwickelten Sinne herleitete, stand er auf der Höhe der Speculation, wo das wahre Wesen des Tragischen dem Auge des Kunstphilosophen sich zeigt. Für die individuelle Erscheinung im Kunstwerke schliesst das Ideal in dem εἶδος der menschlichen Natur respective des menschlichen Lebens eine relativ unendlich Fülle von Formen ein, so dass, da die Erkenntniss des Ideals als der λόγος ἀληθής der Kunst für die Poesie die poetische Wahrheit ist, diese einen für menschliche Schöpferkraft unerschöpflichen Reichthum von Ideen und somit auch von möglichen Conceptionen dem Genie darbietet. Dass das Ideal in individueller Ausprägung nur innerhalb des Gesetzes der Nothwendigkeit und der Natürlichkeit erscheinen kann, bezeichnet keine Schranke, vielmehr wird auf diese Weise das Individuelle bestimmt und begrenzt und eben dadurch in der ihm eigenen Selbstständigkeit gesichert. Aber Aristoteles hat aus seinem grossen Gedanken nicht die Fülle der Consequenzen gezogen; er hat von anderer Seite her der reichsten Entfaltung des Ideals Schranken aufgerichtet und zwar in Hinblick auf den ohne Rücksicht auf das εἶδος angenommenen Zweck der Tragödie, auf die Katharsiswirkung: er hat die Zahl der Mythen beschränkt und der ethischen Grösse Grenzen gesetzt.

§. 7.

Kunstwissenschaft und Empirie.

Aristoteles sagt einmal ganz in seiner wortkargen Weise: „Die Kunst überlegt nicht.“ Der Ausspruch frappirt beim ersten Lesen, dann aber fordert er den Einwand heraus; was soll denn alle Kunstkritik? Wozu denn Vorschriften und Gesetze für die freie Anwendung des Künstlers? Warum hat Aristoteles selbst zwei Bücher allein über die Dichtkunst geschrieben und den Dichtern in einer langen Reihe von Vorschriften sich als Gesetzgeber aufgeworfen? Doch die erste Pflicht ist wohl, genau zu prüfen, was er doch mit jenem so paradox klingenden Spruche meine. Eben weil der Philosoph so knapp im Ausdrucke wie tiefsinnig in seinen Gedanken ist, nimmt man so leicht bei ihm den am meisten befremdenden Sinn seiner Worte an und bemüht sich, weil man andererseits stets vor-

aussetzt, er habe Recht, denselben mit seiner eigenen Anschauung in Harmonie zu bringen.

Was heisst denn das: *ἡ τέχνη οὐ βουλεύεται*[1]), — die Kunst überlegt nicht, rathschlagt nicht? Es ist interessant, die Auffassung verschiedener Gelehrten zu vergleichen.

J. Bernays hat seine Auslegung gelegentlich[2]) aber darum nicht weniger bestimmt gegeben, da er die in Rede stehende Stelle zum Beweise für die Richtigkeit seiner Beobachtung anführt, dass Aristoteles „selbst in rein logischen und speculativen Fragen die erläuternden Beispiele mit sichtlicher Vorliebe aus dem Bereiche ärztlicher Erfahrung wähle." Er schreibt bei dieser Gelegenheit: „wo er (Aristoteles) z. B. das Dasein einer unbewussten Zweckmässigkeit in Natur und echter Kunst behauptet — dass der Künstler seine einzelnen Schritte nicht überlege und doch nie fehltrete (*ἡ τέχνη οὐ βουλεύεται*), dass die Natur teleologisch wirke, ohne transcendent zu werden — kommt ihm kein treffenderes Beispiel in den Sinn als die, instinctive Selbstcur medicinischer Laien, die gleichsam von der Krankheit belehrt, blindlings das specifische Heilmittel verlangen." Hiergegen bemerkt Teichmüller erstens (II. S. 81. Anm. **), dass es sich in der betreffenden Stelle „bloss um das accidentelle Zusammentreffen von Arzt und Kranken in einer Person handele. Gewöhnlich seien sie getrennt und die Kunst wirke von Aussen. In jenem Falle aber scheine beides wie in der Natur zusammen zu sein. Von „medicinischen Laien" und „instinctiven Curen" und „blindlings verlangen" sei mit keiner Silbe die Rede." Und er beruft sich auf seine Auseinandersetzung S. 70, wo der Fall, dass ein Arzt sich selbst heile, näher besprochen wird und zwar mit Beziehung auf eine Parallelstelle[3]), die allerdings überzeugend für seine Auslegung ist. Wir fügen hinzu, dass der erkrankte Arzt, wenn er sich selbst heilt, auch nicht von der Krankheit belehrt wird, wie oder wodurch er sich heilen soll. sondern von der Heilkunst, nämlich nach aristotelischer Anschauung. Teich-

[1]) Phys. II, 8. p. 199 b 28.

[2]) Grundzüge etc. S. 144.

[3]) Phys. II, 1. p. 192 b 23 ff. Aristoteles spricht davon, dass nicht das Werk der Kunst das Princip der Bewegung in sich selbst habe, wohl aber Alles, was durch die Natur sei; für das Werk der Kunst könne nur zufällig der Schein entstehen, als sei die bewegende Ursache in ihm selbst, wie z. B. wenn der Arzt sich selbst heile; aber auch dann besitze er die Heilkunst nicht, insofern er geheilt werde, sondern als Arzt.

müller aber greift zweitens auch den Satz an, „dass der Künstler seine einzelnen Schritte nicht überlege;“ das sei „gegen Aristoteles Geist und Buchstaben.“ Und dies begründend fährt er fort: „dass der Künstler nie fehltrete trotz seiner Unbesonnenheit, ist leider aus dem Gebiete der Thatsachen unter die Wünsche oder Gebete zu versetzen; es würde sonst die aristotelische Lehre von den Fehlern in der Kunst (ἁμαρτήματα [1]) in Wegfall kommen. Ausserdem ist Barnays's ganze Erklärung so gehalten, als spräche Aristoteles nur von der schönen Kunst. Wie will Bernays diese Restriction beweisen? Oder gilt seine Behauptung auch vom Schuster und Zimmermann?“ (B. II, S. 396). Auch dieser Bekämpfung müssen wir zustimmen. Es ist ausserdem zu erinnern, dass der Künstler, der die schöne Kunst ausübt, sowohl thatsächlich als nach der Lehre des Aristoteles seine einzelnen Schritte wohl überlegt. Wie ängstlich unter den Dichtern Schiller dies gethan, ist bekannt; wer die Ateliers der ersten Meister der Malerei und der Bildhauerkunst besucht, wird sich augenblicklich von der Thatsache überzeugen.

Teichmüller polemisirt ferner auch gegen die Auffassung Zeller's. Dieser schreibt nämlich dort [2], wo er von der Zweckthätigkeit der Natur handelt: „Meint man aber, um nach Zwecken wirken zu können, müsste die Natur bewusster Ueberlegung fähig sein, wie ein Mensch, so findet dies Aristoteles seltsam; auch die Kunst, bemerkt er, berathe sich nicht, auch sie also schaffe im Künstler unbewusst.“ Hierzu citirt er die erwähnte Stelle aus der Physik und fügt folgende erläuternde Anmerkung hiezu [3]: „Aristoteles hat bei dieser Bemerkung eine solche künstlerische Thätigkeit im Auge, bei der ein gewisses Verfahren dem Künstler zur festen Regel, zur anderen Natur geworden ist; diese Thätigkeit bezeichnet er aber nicht als die des Künstlers, sondern als die der Kunst, weil seiner Auffassung nach das eigentlich Schöpferische nicht der Künstler selbst, sondern der in ihm wirkende Begriff des Kunstwerks ist, welcher daher auch der τέχνη geradezu gleichgesetzt wird.“ Nur auf den Inhalt der Anmerkung geht Teichmüller ein, indem er drei Punkte hervorhebt, von welchen der zweite unsere Frage indirect kaum, direct gar nicht berührt; es wird darin nur der Unterschied zwischen

[1]) Hierüber handelt Teichmüller ausführlich B. I. S. 135 ff.
[2]) Zeller a. a. O. II. Th. II. Abth. S. 324.
[3]) S. 325.

„Gesundheit“ als Begriff und Zweck der Heilkunde und als erreichtes Ziel und Werk der letztern im concreten Falle besprochen und hervorgehoben, dass dieses Werk selbst nicht wieder Begriff und bewegende Ursache sei, — selbstverständliche Dinge. Die beiden andern Punkte sind folgende. „Das Verfahren müsste wenigstens das einzig technische sein, d. h. dasjenige, welches nach der wahren Erkenntniss (μετὰ λόγου ἀληθοῦς) nothwendig ist“ (II, S. 393). Darauf wird Zeller wohl erwiedern, dass er dies Verfahren eben meine. Seine Auffassung wird also hierdurch nicht in Frage gestellt. Jener aber wendet ferner ein, „die Zeller'sche Erklärung befriedige ihn darum nicht genügend, weil sie doch nur höchstens einen Gradunterschied zwischen solchen Künstlern, die sich ein gewisses Verfahren schon zur festen Regel gemacht haben, aufstellen könnte und anderen, die erst auf dem Wege seien, eine Manier zur anderen Natur bei sich werden zu lassen. Aristoteles hätte also höchstens sagen dürfen, die Kunst bestehe darin, womöglich über alles Schwanken und Rathschlagen wegzugelangen“ (S. 294). Auch dieser Einwand ist schwach; Aristoteles will gar nicht erklären, worin die Kunst bestehe: er sagt nur, sie rathschlage nicht. Dann greift die Bemerkung nur die Meinung als solche an, nicht aber ihren aristotelischen Ursprung, worauf es hier doch zunächst allein ankommt. Eine Meinung an sich als unhaltbar darthun, heisst noch nicht, sie als nicht aristotelisch erweisen. Ebensowenig ist die Hervorhebung der thatsächlichen Unmöglichkeit, dass die richtige Kunstthätigkeit ohne Rathschlagen und Ueberlegen sich allseitig entwickele und ihre verschiedenen Werke vollende in der Wirklichkeit, eine Widerlegung Zeller's. Es kommt Alles darauf an, zu zeigen, dass entweder die aristotelische Stelle an sich schon jene Auslegung nicht verträgt, oder wenigstens, dass diese mit andern deutlichen Aussprüchen des Philosophen in augenscheinlichem Widerstreite sich befinde. Den letzten Weg hat Teichmüller schliesslich betreten. Er verweist mit vollem Rechte auf Eth. Nikom. III., 5, wo es heisse, „dass die Ueberlegung und Berathschlagung überall stattfinde, wo die Handlung von uns abhänge, aber nicht immer auf gleiche Weise geschehe, also keine blosse Wiederholung sei und darum im Gebiete derjenigen Künste mehr, in welchen die Vorschriften allgemeiner und unbestimmter gehalten seien und die individuelle Anwendung offen gelassen werde, z. B. bei den Handlungen nach der Heil-

kunst, Erwerbskunst und Steuermannskunst schwankten wir mehr, als etwa in Fragen der Turnkunst. Daher überhaupt mehr in den Künsten als in den Wissenschaften.“ Hiermit ist Zeller's Erklärung in der That als unzulässig indirect nachgewiesen; auf das mehr oder weniger in den einzelnen Künsten kommt es nicht an, kurz: bei der Kunstthätigkeit, durch welche die Werke der Kunst hervorgebracht werden, rathschlagt man nach der ausdrücklichen aristotelischen Lehre, mag man sie als die Thätigkeit der Kunst bezeichnen oder als die des Künstlers. Wir fügen noch hinzu, dass die Worte im Texte bei Zeller, „auch die Kunst berathe sich nicht, auch sie also schaffe im Künstler unbewusst,“ einen unzulässigen Schluss enthalten. Selbstberathung und Selbstbewusstsein sind nicht Eins und dasselbe; auch kann zwar die erstere nicht ohne das letztere stattfinden, wohl aber das letztere vorhanden sein ohne die erstere. Es kann Einer im klarsten, hellsten Selbstbewusstsin handeln, ohne dass er überlegt oder rathschlagt, wenn er nämlich entschieden ist über das, was er will und auch darüber, wie und wodurch er es will. „Nicht jede (selbstbewusste) Untersuchung ist eine Berathung,“ sagt Aristoteles [1]).

Nach der Polemik gibt Teichmüller eine „neue Erklärung der Stelle“ (Phys. II, 8). Er geht dabei aber weder von einer Prüfung des Zusammenhanges eben dieser Stelle aus, noch stützt er sich weiter auf Eth. Nikom. III. 5, wo die Lösung der Schwierigkeit gleichsam ihm vor den Füssen lag, ohne dass er sie sah. Er beginnt nämlich mit einer allgemeinen Reflexion und ermittelt dann auch als dasjenige, worüber die Kunst nicht rathschlage, „die allgemeinen Regeln und Gesetze; Berathschlagung aber finde nur über das Einzelne statt.“ „Der Künstler schaffe aber nach der Kunst, und diese berathschlage nicht“ (S. 397). Das klingt fast wie etwas Richtiges. Dass man jedoch, um dies zu fassen, „die Beziehung auf die Wirklichkeit, die Anwendung der Kunst wegdenken müsse,“ so dass „nur das Allgemeine übrig bleibe“ (S. 396), d. h. eben „die allgemeinen Regeln und Gesetze,“ Norm ohne Inhalt, diese Forderung macht den Sinn dunkel und die Sache bedenklich. Wenn er nun gar die Anwendung der Kunst (d. h. die Ausführung im Werke) und damit alle Ueberlegungen wegdenkend, zu folgendem Satze kommt: „Die Kunst

[1]) Eth. Nikom. IV, 5 p. 1112 b 21 ff.

steht fest (überlegt nicht), z. B. dass das Tragische einen so und so beschaffenen Helden erfordert, dass der Dialog jambisch, die Tonart des Dithyrambus phrygisch sein muss u. s. w." (S. 398), so ist die Abirrung vom richtigen Verständnisse schon augenscheinlich. Alle diese Punkte sind vielmehr häufig Gegenstand der Ueberlegung gewesen und da sie fest stehen blieben (bei den Griechen nämlich), geschah dies nur conventionell, durch Uebereinkunft, nicht aus innerer Nothwendigkeit. Auch sagt Aristoteles nicht: die Kunst hat aufgehört zu rathschlagen, sondern absolut: sie rathschlagt nicht. Jeder Künstler kann überdies jenes Alles in Frage stellen, nach den Gründen forschen und von Neuem an die Ueberlegung gehen. „Der Künstler" fährt Teichmüller fort, „hat nun zu überlegen wie er sein Werk in diese Kunstform hineinbringe" (S. 398). Die Kunstform besteht ihm also nicht einmal mehr in jenen allgemeinen Regeln und Gesetzen, sondern in den conventionellen und somit am allerwenigsten in dem wahren Formprincip und Wesen der Dinge, in dem εἶδος. Ja, selbst der λόγος ἀληθής in der Definition der Kunst enthält ihm nur die formale Gesetzmässigkeit, und so gelangt er von dem Gedanken, dass die Kunst nicht rathschlage, wunderlich genug zu dem Ausspruche, „dass Aristoteles für die nachahmende Kunst den idealen und ethischen Stil als die Vollendung der Kunst betrachtet habe." Nein, es ist keineswegs der Stil, über den die Kunst nicht rathschlagt; gerade dieser ist ein Hauptgegenstand der Ueberlegung. Ein Blick auf die Entwickelung und Geschichte der Kunst beweist dies mehr als hinlänglich.

Sind wir denn nun rathlos in Bezug auf das Nichtrathschlagen der Kunst in der Theorie des Aristoteles? Nichts weniger. Der authentische Ausleger fehlt uns ja nicht: wir besitzen ihn in dem Philosophen selbst. Schon die scheinbar sich nicht erklärende Stelle Phys. II, 8 enthält den Aufschluss. Es handelt sich dort nicht darum, zu erforschen, wie die Thätigkeit der Natur nach Zwecken zu Stande komme, ob bewusst oder unbewusst, ob mittelst Ueberlegung oder ohne Ueberlegung, sondern das ist der Gegenstand der Untersuchung: ob die Natur immer und in Allem für ihre Thätigkeit überhaupt Zwecke habe, ob sie von Zweckursachen zu ihren Gestaltungen und Bildungen bewegt werde. Es ergibt sich die vollständige Bejahung dieser Frage und es wird hinzugefügt, dass die Natur auch, von dem ihr inwohnenden Principe der Bewegung ausgehend, in stetiger Entwickelung immer und überall ihre Zwecke

erreiche, wenn kein Hinderniss ihr in den Weg trete. „Es wäre aber ungereimt," bemerkt Aristoteles schliesslich, „an die Zweckursächlichkeit in dem natürlichen Werden nicht glauben zu wollen, wenn man das Bewegende nicht rathschlagen sieht, es rathschlagt ja doch auch die Kunst nicht." Worüber rathschlagt die Kunst nicht? Offenbar über die Zwecke! Davon ist ja allein die Rede. Der Zweck der Schiffsbaukunst z. B. ist eben das Schiff; ob das Schiff oder etwas Anderes ihr Zweck sei, zu überlegen, wäre Thorheit. Wäre nun die Schiffsbaukunst eine natürliche Kraft in dem Holze selbst, so würde das Holz von Natur zu einem Schiffe sich ausgestalten, ohne sich zu berathen. Der Unterschied zwischen der Natur und der Kunst hinsichtlich der Zweckursächlichkeit besteht nicht darin, dass die eine immer und überall Zwecke hätte und die andere nicht immer und überall, sondern darin, dass die Zwecke der Natur immanent bleiben, auch nachdem dieselben erreicht worden sind, der Kunst aber nicht. Das Schiff ist nicht mehr in der Schiffsbaukunst, sondern getrennt von ihr in einem ihr äusserlich gewordenen Werke. Daher bietet eine grössere Analogie dar der Fall, wo ein Arzt sich selbst heilt; denn dann ist beides, Zweckursache (die Gesundheit als Begriff oder die Kunstwissenschaft der Gesundheit) und erreichter Zweck (die Gesundheit als Qualität in dem bestimmten Menschen, der nebenbei der Arzt selbst ist), wenigstens in Einer Person zusammen. Freilich ist dies doch nicht jene vollkommene Immanenz, wie sie in der Natur ist; der Kunst-Begriff der Gesundheit und diese selbst als hervorgebrachtes Werk der Kunst bleiben auch in der Einen Person immer auseinander[1]). Also die Kunst rathschlagt nicht über ihre Zwecke, wohl aber über die Mittel zur Erreichung der Zwecke: die Zweckmässigkeit der künstlerischen Thätigkeit zur Verwirklichung der Zwecke, d. h. zur Hervorbringung der Kunstwerke, das Verfahren der Künstler, welches sie einzuschlagen haben, um dem Stoffe die Form einzuprägen, unterliegt allerdings der Ueberlegung; und über alle Schritte, welche der Jünger und Meister der Kunst, wenn er Hand an's Werk legen soll, thut, muss er sorgfältig mit sich zu

---

[1]) Die im obigen Texte zu Grunde gelegte und nach dem Zusammenhange erläuterte Stelle Phys. II, 8. p. 199 b 26 lautet: *ἄτοπον δὲ τὸ μὴ οἴεσθαι, ἕνεκά του γίνεσθαι, ἐὰν μὴ ἴδωσι τὸ κινοῦν βουλευσάμενον. καίτοι καὶ ἡ τέχνη οὐ βουλεύεται· καὶ γὰρ εἰ ἐνῆν ἐν τῷ ξύλῳ ἡ ναυπηγική, ὁμοίως ἂν φύσει ἐποίει· ὥστ' εἰ ἐν τῇ τέχνῃ ἔνεστι τὸ ἕνεκά του, καὶ ἐν φύσει. μάλιστα δὲ δῆλον, ὅταν τις ἰατρεύῃ αὐτὸς ἑαυτόν· τούτῳ γὰρ ἔοικεν ἡ φύσις.*

Rathe gehen, damit er nicht fehltrete. Jede Art von Mysticismus in der Auffassung der künstlerischen Thätigkeit ist dem Aristoteles gänzlich fremd. Die Kunst schafft nach seiner Anschauung nicht das Geringste unbewusst; auch in Betreff der Zwecke setzt er bei dem Künstler die klarste Einsicht, das hellste Bewusstsein voraus, — nur keinen Zweifel und keine Berathung. Wie fern ihm auf diesem Gebiete das Magische und die bei modernen Schriftstellern so beliebte, das Selbstbewusstsein beeinträchtigende künstlerische „Begeisterung" lag, kann man schon daraus ersehen, dass seine die praktische Seite vorkehrende Definition sowohl die nützliche als die schöne Kunst umfasst. Doch dass dies die Lehre des Aristoteles sei: „Die Kunst rathschlagt nicht über ihre Zwecke, wohl aber über die Art und Mittel, nach diesen ihre Werke hervorzubringen," das können wir noch unwiderleglicher beweisen als es schon geschehen ist. Glücklicher Weise besitzen wir eine klare und ausführliche Erläuterung dieser Lehre von dem Philosophen selbst, die nichts zu wünschen übrig lässt. Wir meinen das bereits angeführte fünfte Capitel des dritten Buches der nikomachischen Ethik, welches beginnt: „Es fragt sich nun, ob über alle Dinge und über Jedes Rath gepflogen werden müsse, oder ob es einige Gegenstände gebe, über welche eine Berathung nicht stattfindet. Jedoch ist zu bemerken, dass nicht dasjenige, worüber wohl ein Thor oder ein Wahnsinniger, sondern jenes, worüber ein vernünftiger Mensch rathschlagen dürfte, als Gegenstand der Berathung zu erachten ist." Hiernach ist denn doch wohl zu erwarten, dass Aristoteles uns gewiss nicht über den Gegenstand, über welchen die Kunst nicht rathschlagt, im Unklaren lassen wird. Hören wir ihn! Niemand rathschlagt über die ewigen Dinge (περὶ τῶν ἀϊδίων), z. B. über die Weltordnung oder über mathematische Verhältnisse; ferner auch nicht über solche, die zwar in Bewegung sind, aber immer auf dieselbe Weise geschehen, mag dies nun durch Nothwendigkeit oder von der Natur oder vermöge einer andern Ursache so sein, z. B. über Sonnenwende und Sonnenaufgang; und ebensowenig über dasjenige, was stets in anderer Weise eintritt, was unstät ist und kein Gesetz erkennen lässt, z. B. über Dürre und Regenwetter, und endlich nicht über das, was vom Zufall abhängt, z. B. über das Auffinden eines Schatzes. Kurz, weder über das Ewige noch über das Veränderliche berathen wir, sofern die Ursachen ausser uns, nicht in unserer Gewalt sind; wir vermögen da zu erkennen, nicht aber zu ändern. Zu rathschlagen, wie man die Sonnenwende ändern

solle, wäre Thorheit oder Wahnsinn. Also nur in Bezug auf die menschlichen Dinge kann Berathung stattfinden; doch ist auch hier noch eine Einschränkung zu machen. Nicht alle menschlichen Dinge sind für Jeden Gegenstand der Berathung; so wird z. B. kein Lakedämonier darüber rathschlagen, wie die Skythen wohl am Besten ihre Staatsverfassung einrichten könnten, denn es möchte durch ihn (im Texte „durch uns,“ d. i. durch die Hellenen überhaupt) doch nie etwas dabei in's Werk gesetzt werden. Es bleibt also als Gegenstand der Berathung nur dasjenige übrig, was durch uns (so oder anders) geschehen kann.“ Aristoteles fasst nun das Resultat der bisherigen Erörterungen in Einem Satze zusammen: „Als Ursachen (der Veränderungen) nämlich zeigen sich die Natur, die Nothwendigkeit und der Zufall (einerseits), dann aber noch die Vernunft und der Mensch mit seiner ganzen Freithätigkeit.“ Alles was durch die drei ersten Ursachen geschieht, entzieht sich wie der menschlichen Einwirkung, so der Berathung. Speciell also rathschlagt jeder Mensch über das, was durch ihn gethan oder hervorgebracht werden kann. Hiermit sind die Grenzen des Gebietes, auf dem man rathschlagt, enger gezogen, aber noch nicht enge genug. Auch die Vernunft hat noch eine Sphäre, innerhalb welcher sie nicht rathschlagt: das ist der Kreis der apodiktischen, den Zweck in sich selbst tragenden Wissenschaften, deren Inhalt und Form zu ändern nicht in unserer Macht steht. Ueber Alles aber, was durch uns, jedoch nicht immer auf dieselbe Weise, geschieht, berathen wir uns, z. B. über die Ausübung der Heilkunst und der Erwerbskunst; doch was zur Steuermannskunst gehört, ist mehr Gegenstand der Berathung als die Turnkunst, und zwar in dem Grade mehr als jene weniger genau fixirt ist, — und ähnlich verhält es sich in Bezug auf die übrigen Künste; aber auch in Betreff der Künste überhaupt berathen und überlegen wir mehr, als in Betreff der Wissenschaften, da wir hinsichtlich jener mehr in Ungewissheit sind. Das Berathschlagen findet eben statt in allen den Dingen, welche nach der Regel (*ὡς ἐπὶ τὸ πολύ* [1]) beurtheilt werden, aber in ihrem Ausgange nicht offenbar sind, in welchen noch Unbestimmtheit ist.

---

[1]) Teichmüller will gerade „die allgemeine Regel,“ womit er das *ὡς ἐπὶ τὸ πολύ* immer meint, von der Berathung bei Aristoteles ausgeschlossen wissen.

Hier folgt nun die Stelle, welche Aristoteles wie einen Commentar zu dem Ausspruche: „die Kunst rathschlagt nicht,“ geschrieben hat, und zwar wie einen Commentar, der nichts zu wünschen übrig lässt. Sie lautet wörtlich: „Wir rathschlagen nicht über die Zwecke, sondern über die Mittel, welche zur Erreichung der Zwecke führen. Der Arzt überlegt ja nicht erst, ob er gesund machen solle (der Zweck seiner Kunst, die Gesundheit, steht fest), der Redner nicht, ob er überzeugen, der Staatsmann nicht, ob er eine gute Verfassung (und gute Gesetze) geben solle, und so beräth auch kein Anderer, der eine Kunst ausübt, über den Zweck (seiner Kunst); sondern. einen Zweck schon voraussetzend, überlegen alle nur darüber, wie und durch welche Mittel derselbe in's Werk gesetzt werde; und wenn es scheint, dass dies durch mehrere Mittel (und auf verschiedene Weise) geschehen könne, rathschlagen sie auch noch darüber, durch welches (der Mittel) er am leichtesten und schönsten erreicht werde, wenn aber nur durch eines, wie dies anzuwenden sei zur Realisirung desselben, und wiederum, wodurch es selbst zu beschaffen sei, und so fort, bis sie zum ersten Ausgangspunkt für die Inswerksetzung des Zweckes gelangen, welcher in den Erwägungen zuletzt aufgefunden wird. Denn derjenige, welcher rathschlagt (über die Erreichung eines Kunstzweckes), forscht und analysirt in der angegebenen Weise ähnlich demjenigen, der ein mathematisches Problem auflösen will“ [1]).

Hiernach ist es unzweifelhaft, dass in dem Satze: „die Kunst rathschlagt nicht;“ als Object hinzuzudenken ist: „über die Zwecke.“ Der Künstler kann sich keine seiner Kunst fremde Zwecke setzen und er hat überhaupt nicht die Wahl zwischen mehreren Zwecken, daher hat er in dieser Hinsicht auch keine Veranlassung zum Ueberlegen. Die Heilkunst hat die Gesundheit, die Malerei ein Bild, die Bildhauerkunst eine Statue, die tragische Dicht-

---

[1]) p. 1 12 b 11—21. *βουλευόμεθα δ' οὐ περὶ τῶν τελῶν, ἀλλὰ περὶ τῶν πρὸς τὰ τέλη. οὔτε γὰρ ἰατρὸς βουλεύεται εἰ ὑγιάσει, οὔτε ῥήτωρ εἰ πείσει, οὔτε πολιτικὸς εἰ εὐνομίαν ποιήσει, οὐδὲ τῶν λοιπῶν οὐδεὶς περὶ τοῦ τέλους· ἀλλὰ θέμενοι τέλος τι, πῶς καὶ διὰ τίνων ἔσται σκοποῦσι, καὶ διὰ πλειόνων μὲν φαινομένου γίνεσθαι, διὰ τίνος ῥᾷστα καὶ κάλλιστα ἐπισκοποῦσι, δι' ἑνὸς δ' ἐπιτελουμένου, πῶς διὰ τούτου ἔσται, κἀκεῖνο διὰ τίνος, ἕως ἂν ἔλθωσιν ἐπὶ τὸ πρῶτον αἴτιον, ὃ ἐν τῇ εὑρέσει ἔσχατόν ἐστιν· ὁ γὰρ βουλευ- μενος ἔοικε ζητεῖν καὶ ἀναλύειν τὸν εἰρημένον τρόπον ὥσπερ διάγραμμα.* — Es folgen noch einige Bemerkungen in Betreff der Analyse, über Mittel und Anwendung etc., und dann wird schliesslich der Hauptsatz wiederholt: *οὐκ ἂν οὖν εἴη βουλευτὸν τὸ τέλος, ἀλλὰ τὰ πρὸς τὰ τέλη.*

kunst eine Tragödie zum Zwecke: daran lässt sich nichts ändern und dabei ist nichts zu überlegen. Die Kunstzwecke sind nur zu erkennen, in ihrer Qualität aber sind sie unabhängig von der menschlichen Vernunft. Es gibt keine Kunst, Zwecke hervorzubringen, aber es gibt eine Wissenschaft der Kunstzwecke; das ist eben die Kunstwissenschaft, von welcher der Künstler die Ideale empfängt.

Da es nun aber ferner bereits feststeht, dass die Zweckursachen die εἴδη sind [1]), so werden wir hier zurückgeführt auf das Kunstprincip, auf den νοῦς, das Ideenvermögen überhaupt und insbesondere die vernünftige Kraft, mit welcher der Künstler die Ideale ergreift, um sie durch das Kunstwerk im Sinnenschein zur geistigen Anschauung Vieler zu bringen. Die Kunstwissenschaft, welche mit der Bildung des die Ursache schon erfassenden Allgemeinbegriffes, über die Empirie hinausschreitend, beginnt, wird durch ihren Inhalt αὐτάρκης, d. h. sich selbst genügend, keiner Veränderung, auch nicht der Vervollkommnung bedürftig, und darum auch an sich betrachtet ἀκριβής, zu den exacten und zugleich apodiktischen Wissenchaften, über welche Berathung nicht stattfindet, gehörig. Nur ihre Anwendung ist nicht ἀκριβής und man rathschlagt über sie. Aber in sich selbst ist sie reich und unabhängig. Weil und indem sie die Zwecke (τέλη) umfasst, begreift sie auch die Formprincipien (εἴδη) in sich, den Begriff der vom Stoffe noch getrennt gedachten idealen Wesenheit (ὁ λόγος ὁ τοῦ τί ἦν εἶναι), das urbildliche Ideal (παράδειγμα) und die bewegende Ursache (ὅθεν ἡ ἀρχὴ τῆς κινήσεως [2]). Dieser ganze Inhalt ist lehrbar, kann von dem Wissenden, der es mittheilt, erlernt werden [3]). Aber mit der Kunstwissenschaft ist man doch nur im Besitze des Allgemeinen; und wenn von hieraus auch der Anstoss zur Hervorbringung von Kunstwerken ausgeht,

[1]) Dass das εἶδος der Gegenstand, also auch Zweck der Nachahmung ist. hat in anderem Zusammenhange Teichmüller als aristotelische Lehre entschieden anerkannt. II, S. 155.

[2]) Dass die begriffliche Ursache und der Zweck Eins seien, weil alle Zweckthätigkeit nur auf die Verwirklichung eines Begriffs ausgeht, und dass dieselbe auch schon das Princip der Bewegung in sich enthalte, hat Zeller (a. a. O.) S. 247—248. Anm. 1 und 2. reichlich nachgewiesen. Ueberhaupt finden sich hier die wichtigsten Stellen über die aristot. Lehre von den Ursachen sorgfältig gesammelt.

[3]) Metaph. I, 1. p. 981 b 7—9. ὅλως τε σημεῖον τοῦ εἰδότος τὸ δύνασθαι διδάσκειν ἐστίν, καὶ διὰ τοῦτο τὴν τέχνην τῆς ἐμπειρίας οἰόμεθα μᾶλλον ἐπιστήμην εἶναι κτλ.

ja wenn hierin ihr Wesen enthalten ist wie ihr Zweck, so ist nichtsdestoweniger das Kunstwerk immer ein Besonderes, welches aus dem Begriff sich nicht von selbst entwickelt.

Zwischen dem Entstehen des einzelnen Kunstwerkes und der Kunstwissenschaft [1]) lässt Aristoteles den analytischen Process des künstlerischen oder wenn man will, technischen Denkens sich vollziehen. Es ist eine aristotelische Lehre, die hier keines weiteren Beweises bedarf, dass dasjenige, was in der Natur das letzte und äusserlichste Moment des Werdens oder der Entwickelung dem objectiven Dasein nach ist, nämlich dasjenige, welches unserer Sinnenwahrnehmung am nächsten sich darbietet, für das menschliche Erkennen stets das Erste ist und dass von diesem aus in einem continuirlichen Regress das theoretische Denken an der Hand des Causalitätsgesetzes zurückgeht bis auf die *εἴδη* und die ersten Ursachen, in welchen die Mannigfaltigkeit des Seins ihre einheitlichen Wurzeln findet. Hier ist also der Process des Denkens ein synthetischer, von der Vielheit zur Einheit aufsteigend; das Hervortreten des Seins, das Werden in der Natur ist analytisch, das Erkennen desselben synthetisch. Gerade umgekehrt verhält es sich in der Kunst: das künstlerische Denken empfängt vom *νοῦς*, vom wissenschaftlichen Geiste, unmittelbar die *εἴδη*, die begrifflichen Ursachen in der Qualität der Zwecke, das Kunstwesen als Einheit und beginnt seinen Process vor allem Dasein und Werden des Kunstwerkes analytisch [2]). Dieses, das *εἶδος* für die künstlerische Individualisirung analysirende Denken nennt Aristoteles *νόησις*; es ist ein prüfendes, überlegendes, rathschlagendes Denken. Von der Anschauung des *εἶδος* in der Seele des Künstlers [3]) ausgehend, erwägt es die Mittel und Wege, wodurch und wie das geistige Bild nach dem inneren Anblick äusserlich im Stoffe individuelle, sinnfällige Gestalt gewinne, was nur durch Auflösung

---

[1]) Teichmüller nennt denjenigen, welcher mit der Kunstwissenschaft ausgestattet ist, wiederholt (z. B. II, S. 397) den „technisch Gebildeten,“ was nach unserem Sprachgebrauche den Sinn der aristot. Lehre nicht ausdrückt. Besser nennt er (S. 32) die dem künstlerischen Schaffen vorhergehende Analyse das „technische Denken.“

[2]) Eth. Nik. p. 1112 b 20, die oben angeführte Stelle.

[3]) Metaph. p. 1032 b 13—23. Zuerst heisst es, die Heilkunst sei das *εἶδος* der Gesundheit, und die Baukunst das des Hauses; dann aber später (l. 22—23), wenn die Gesundheit durch die Kunst bewirkt werde, sei ihr *εἶδος* in der Seele (des Arztes nämlich)..... *ἐὰν μὲν ἀπὸ τέχνης, τὸ εἶδός ἐστι τὸ ἐν τῇ ψυχῇ.*

der Einheit in Vielheit möglich ist. Diese geistige Analyse, welche auch, wenn es der Mittel und Wege mehrere gibt, die leichteste und schönste Verwirklichung eines Kunstwerkes in's Auge fasst, kommt von Mittel zu Mittel hinabsteigend auf ein Letztes in der Auffindung; und hier tritt die schaffende Künstlerthätigkeit ein (die *ποίησις*), welche das Letzte der Analyse ergreift und es zum Ersten im Werden des Kunstwerkes macht [1]), und nun in umgekehrter Richtung synthetisch aufsteigt bis zu dem, was das Erste im künstlerischen Denken war und zuletzt verwirklicht wird. Also das natürliche Werden ist analytisch, das nachfolgende Erkennen synthetisch: das künstlerische Werden dagegen ist synthetisch, aber das vorausgehende Erkennen analytisch. Das künstlerische Gestalten, z. B. das wirkliche Dichten oder Componiren einer Tragödie heisst daher bei Aristoteles auch ganz seiner Anschauung und Lehre entsprechend Synthese (*σύνθεσις* [2]), ohne dass dabei an ein äusserliches Zusammentragen etwa auseinander liegender Wesenstheile gedacht werden dürfte. Das technische oder analytische Denken verliert die Einheit des *εἶδος* in der That keinen Augenblick.

Für die technische Analyse hat der Philosoph ein concretes Beispiel von der Heilkunst hergenommen [3]). Z. B., sagt Aristoteles, der Zweck sei also Gesundheit und es müsse eine gleichmässige Stimmung des Körpers herbeigeführt werden. Dann fragt es sich zuerst: was heisst das, gleichmässig gestimmt werden? Ist nun für den concreten Fall die Antwort gefunden, dann sind die Bedingungen zu ermitteln, unter welchen die gleichmässige Körperstimmung eintritt. Zeigt sich ferner, dass dazu Erwärmung nothwendig ist, so wird wiederum gefragt: was ist Erwärmung? Hat man dann gefunden: dieses, so geht die Berathung weiter mit der Frage: wie wird die Erwärmung erzeugt? Ergiebt sich nun etwa, dass dies geschieht durch Reibung: so kann die Heilkunst ihre schaffende Thätigkeit beginnen, da dieses Mittel in der Macht des Menschen steht. Nun geht die Bewegung rückwärts bis zum Ebenmass der körperlichen

[1]) A. a. O. l. 15—17. *τῶν δὲ γενέσεων καὶ κινήσεων ἡ μὲν νόησις καλεῖται ἡ δὲ ποίησις, ἡ μὲν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς καὶ τοῦ εἴδους νόησις, ἡ δ' ἀπὸ τοῦ τελευταίου τῆς νοήσεως ποίησις.*

[2]) Poet. 6. p. 1450 a 4—5. Häufiger gebraucht er in der Poetik freilich *σύστασις*, jedoch ganz in demselben Sinne.

[3]) Metaph. p. 1032 b 18—30. In der Mittheilung im Texte ist die Stelle etwas zusammengezogen, was die Deutlichkeit nur fördert.

Thätigkeit und überhaupt, bis zur Hervorbringung dessen, was schon ein Theil der Gesundheit selbst ist.

Es liegt auf der Hand, dass die technische Gedanken-Analyse, welche von der in der Seele vorhandenen Wesensform einer Kunst angeregt zum Eingreifen der schaffenden Thätigkeit überleitet, eben weil sie, um die Bildung eines besonderen Kunstwerkes zu bewirken, an irgend einem (jedoch keineswegs willkürlichen) Punkte der wahrnehmbaren Welt diese für die Form als fassbar und gestaltungsfähig erweisen soll, der Erfahrung (Empirie) nicht entbehren kann. In dieser Beziehung nun finden wir die poietische und die praktische Thätigkeit überhaupt ganz an dieselbe Bedingung geknüpft: keine Praxis ist vor Fehlgriffen sicher, wenn sie nicht auf dem Boden der Empirie sich bewegt. Sehr lehrreich ist hierfür das zehnte Capitel des 10. Buches der nikom. Ethik. Bei Gelegenheit der Frage, wie die Jugend zur Uebung der Tugend zu führen sei, durch welche Frage Aristoteles sich den Uebergang von der Ethik zur Politik bahnt, wird nicht bloss die Staatskunst nach ihrer allgemeinen und besonderen Seite in Betracht gezogen, sondern es werden auch verschiedene andere Künste als Beispiel angewendet.

Als Resultat der Untersuchung wird in verschiedenen Auffassungsweisen wiederholt betont, dass zwar die Wissenschaft des Allgemeinen das Höhere und Bessere sei, dass aber bei der Ausführung des besonderen Werkes die blosse Empirie oft gut das Ziel treffe. Was der nur empirisch Gebildete leistet, ist dann freilich nicht Kunst, sondern verständige Copie der Wirklichkeit. Doch scheint er für die Praxis fast bedeutsamer zu sein wie der eigentliche Künstler, welcher die Kunstwissenschaft besitzt. Es sei daran erinnert, dass in der Einleitung zur Metaphysik die Ansicht von Aristoteles geäussert wird, dass der im Besitze der Erfahrung Befindliche mehr das Ziel treffe als Einer, der ohne die Erfahrung den Begriff habe und das Allgemeine wisse; dieser verfehle in der Heilkunst z. B. oft die Heilung gänzlich [1]). Der Erfahrene, heisst es am Schlusse der nikomachischen Ethik, kenne eben die Mittel besser [2]). Wie aber im Anfange der Metaphysik die Vorzüge der Kunstwissenschaft, und zwar weil sie Wissenschaft sei, wiederum betont

[1]) p. 981 a 13—15 und 21—23.

[2]) p. 1180 b 11—13 und 16—20. Vgl. 1141 b 16 ff. Rhet. II, 19 p. 1393 a 17—18.

werden, so gewährt ihr auch der Schluss der Ethik am Ende den Preis. „Doch wird im Einzelnen auch der Arzt, der Lehrer der Gymnastik und jeder Andere (eine Kunst Ausübende), welcher das Allgemeine weiss und was für Alle oder für Alle, die so und so beschaffen sind, sich eignet, die beste Behandlung eintreten lassen; denn die Kenntnisse des Allgemeinen heissen und sind Wissenschaften“ [1]). „Wer Künstler und Theoretiker werden will, muss auf das Allgemeine ausgehen“ [2]). Wer bloss Erfahrung hat, mag er an den Formen der Wirklichkeit — um ein Beispiel von der Malerei zu nehmen — noch so sorgfältig beobachtend sich technisch gebildet haben, doch immer nur bei der Copie des Einzelnen stehen bleibend, wird als materialistischer Jünger der Empirie niemals ein Bild nach der Anschauung eines inneren Ideals schaffen und folglich niemals Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes werden. Eben dieser Empiriker wird auch ein Kunstrichter über Werke der wahren Kunst sein können. Dagegen wird der Theoretiker, wenn er ohne Erfahrung ist, die einfachsten Formen der Wirklichkeit nicht nachzuahmen verstehen und so die Gesetze der Nothwendigkeit oder der Regel verletzen.

Solche Reflexionen bestimmen den Aristoteles für den Künstler beides zu fordern, Kunstwissenschaft und Empirie zugleich. Was er in dieser Hinsicht von der nützlichen Kunst lehrt, das gilt ihm stets auch von der schönen, wie wir die nicht auf praktischen Nutzen abzielende nennen; ja das ganze Gebiet des ethisch Praktischen unterliegt ihm denselben Bedingungen. Wenn er daher schreibt: „Die Klugheit (φρόνησις) ist nicht bloss die Wissenschaft des Allgemeinen, sondern sie muss auch die Kenntniss des Einzelnen umfassen, da sie auf das Handeln gerichtet ist, Handlung aber nur mit dem Einzelnen beschäftigt ist, wodurch es geschieht, dass Nichtwissende praktischer sind als Wissende, wie auch die Erfahrenen auf anderen Gebieten,“ so wählt er sofort ein Beispiel aus der Heilkunst [3]). Der hier mitgetheilte Ausspruch über die Nothwendigkeit einer Vereinigung der Wissenschaft des Allgemeinen mit der Kenntniss des Besondern oder der Empirie findet also auch auf das

[1]) p. 1180 b 13—16.

[2]) A. a. O. 20 ff. *οὐδὲν δ' ἧττον ἴσως τῷ γε βουλομένῳ τεχνικῷ γενέσθαι καὶ θεωρητικῷ ἐπὶ τὸ καθόλου βαδιστέον εἶναι δόξειεν ἄν, κἀκεῖνο γνωριστέον ὡς ἐνδέχεται· εἴρηται γὰρ ὅτι περὶ τοῦθ' αἱ ἐπιστῆμαι.*

[3]) p. 1141 b 14—21.

Gebiet der Künste volle Anwendung. Es lässt sich dieselbe Nothwendigkeit aus dem letzten Capitel der nikomachischen Ethik leicht deduciren und sie erhellt aus jedem Satze, so oft Aristoteles auf Kunstwissenschaft und Empirie in ihrem Verhältnisse zu einander zu sprechen kommt.

Auch der Tragödiendichter, welcher das Thema der menschlichen Eudämonie und Kakodämonie behandelt, muss Theoretiker und Empiriker in Bezug auf seine Kunst zugleich sein. Das Erste versteht sich von selbst. Hinsichtlich der Erfahrung ist aber zu bemerken, dass in der Seele des Künstlers die Wissenschaft des Allgemeinen, das Bild des εἶδος, wenn auch begrifflich gesondert, überhaupt doch nicht vorhanden sein kann ohne den Begriff des individuellen Kunstwerkes thatsächlich im Gefolge zu haben, und dieser ist nicht ohne empirische Zuthat. Ganz ohne Empirie ist kein Mensch. Auch giebt es keinen Stoff für keine Kunst, der dem reinen aristotelischen Begriffe von der stofflichen Ursache oder der ὕλη entsprechend noch ganz ohne Form (εἶδος), völlig von ihr getrennt, wäre. Die Kunstform muss einen schon irgendwie geformten Stoff umgestalten, weil sie in der Wirklichkeit, worauf doch die menschliche ποίησις oder schaffende Macht angewiesen ist, keinen absolut formlosen Stoff vorfindet. Der Dichter, welcher die Idee der Tragödie in sich trägt, findet Mythen vor, die sogar von der Wesensform der Tragödie nach den allgemeinen Umrissen gestaltet sind und von ihm also nur weiter ausgestaltet und modificirt werden können. Erfindet er einen ganz neuen Mythos, so wird er selbst hierin beeinflusst von der individuellen Gestaltung der schon vorhandenen Mythen. Die Entstehung der ersten Tragödie ist nicht ohne den Einfluss der Gebilde der Sage und der Geschichte zu denken. Aristoteles verlangte, dass der Dichter die Tragödie zuerst in allgemeinen Umrissen entwerfe, und dann im Einzelnen ausgestalte. Eine solche allgemeine Exposition giebt er von dem Mythos der Iphigenie [1]). Schon diese allgemeinen Umrisse kann nur derjenige entwerfen, welcher nicht ohne Erfahrung ist; je mehr aber die Dichtung im Einzelnen wachsen soll, desto gewichtiger wirkt die Empirie mit; ohne sie kann der Dichter weder das Gesetz der Nothwendigkeit nachahmen noch die Regel; ohne sie kann er es nicht vermeiden, Unwahres oder Unmögliches darzustellen; ohne sie wird er alle Illusion zerstören und am ersten

[1]) Poet. c. 17.

bei der Behandlung des Wunderbaren, wo sie am allerentbehrlichsten scheinen könnte. Kurz, es sind zwei Welten, in welchen der berufene Künstler heimisch sein muss, die ideale und die reale, um in dieser jene wiedererscheinen zu lassen. Je genauer der Dichter durch Reichthum der Erfahrung das Leben zu copiren im Stande ist, desto leichter wird er dieses über sich selbst erheben und in der Tragödie durch das Besondere das Allgemeine erscheinen und wirken lassen, so dass in den Mitteln durch die nachgeahmte Form und Norm des Realen eine Copie sich zeigt, während im Wesen und Zwecke das Ideal offenbar wird.

§. 8.

Eintheilung der Mythen.

Ob die Eintheilung der Mythen der Tragödie (wie auch der Epen) in einfache und verflochtene berechtigt sei, wird sich erst entscheiden lassen nach Prüfung der charakteristischen Merkmale, woran die Verflochtenheit erkannt werden soll. Denn was Aristoteles von dem einfachen aussagt, dass derselbe einheitlich in naturgemässer Entwickelung verlaufe, charakterisirt den tragischen Mythos ja überhaupt; er hat sonach nur wesentliche generelle Merkmale, und keinen speciellen Unterschied, keine διαφορά, welche Aristoteles in jeder Definition einer species sonst fordert. Was aber nach seiner Angabe den verflochtenen Mythos ausmacht, muss also eben der Tragödie als solcher unwesentlich sein, wie der Philosoph auch ausdrücklich gerade da erklärt, wo er Peripetie und Erkennung als Kennzeichen des verflochtenen angiebt. Diese sind demnach näher zu untersuchen.

Hierbei spielt nun die angeblich zu erzielende Wirkung der Tragödie, die Erregung von Mitleid und Furcht zu deren Katharsis unter Lustgefühl, von der bereits dargethan wurde, dass sie weder als unfehlbarer thatsächlicher Erfolg noch als ideale, aus dem εἶδος dieser Kunst hervorgehende Forderung anerkannt werden könne, ganz entschieden eine Rolle. Eben wegen der zu erregenden Affecte will Aristoteles den einfachen Mythos, in welchem die unheilvolle Entwickelung vom Anfang bis zur Katastrophe durchsichtig bleibt und der Zuschauer von der Ahnung zur klaren Erkenntniss, dass Alles so kommen musste, unvermerkt und doch stetig fortgeführt wird, nicht als vollkommen kunstreich gelten lassen; zur Vollendung eines

tragischen Kunstwerkes, zur Dichtung der schönsten Tragödie gehört ihm vielmehr die Anwendung des Reizmittels der Ueberraschung; die Bewirkung des Eintretens erschütternder Ereignisse wider Erwarten, des Geschehens παρὰ τὴν δόξαν, und dieses insbesondere durch Peripetie und Erkennung. Das heisst also: die grösste Kunst des tragischen Dichters besteht darin, über einen ursächlichen Zusammenhang so lange zu täuschen, bis das plötzliche Hervorbrechen der Wirkung mit Schrecken und Erstaunen erfüllt. Hernach sollen nämlich die Ursachen, die bis dahin verborgenen, erkannt werden. Wenn Jemand diese Lehre in der Theorie von der Tragödie selbst παρὰ τὴν δόξαν fände und darüber erstaunte, möchte es wohl schwer sein, dieses Erstaunen als ein ungerechtfertigtes zu erweisen. Doch fassen wir die Sache näher in's Auge. Hart treffende Ereignisse, den ferneren Gang der Handlung bestimmende, die Situation ändernde Begebenheiten, die wider Erwarten eintreten, aber kein Spiel des Zufalls sind, nicht von Aussen kommende mechanische Wirkungen, — Ueberraschungen aus Unkenntniss eines in der Handlung verborgenen ursächlichen Zusammenhanges fordert der Philosoph. Da diese Forderung aber einzig in der Absicht, die Affecte des Mitleids und der Furcht in möglichst hohem Grade zu erregen, ihre Begründung hat, so erscheint sie, nach der Verwerfung dieser Absicht selbst, als durchaus grundlos und der wahren Kunst des tragischen Dichters als solchen fremd. Abgesehen hiervon aber, ist auch das παρὰ τὴν δόξαν, das, was wider Erwarten geschieht, wenigstens für den Moment, wo es geschieht, in den Augen der Zuschauer wider den gewöhnlichen Lauf der Dinge. Wenn nun auch hinterher die natürliche Ursache noch gefunden wird, so mag dieselbe den Widerspruch der Vernunft zwar nachträglich heben, aber sie wird als eine selten wirkende, insofern sie das Geschick eines einzelnen Menschen bestimmt, immer den Schein der Zufälligkeit an sich tragen; denn dasjenige, was παρὰ τὴν δόξαν, wider die Meinung und das Erwarten sich begiebt, widerspricht in der Vorstellung der Ueberraschten den Gesetzen der Nothwendigkeit und der Regel, da sie ja, eben weil sie nach diesen Gesetzen urtheilen, überrascht werden; was aber nur einen einzelnen Fall begründet, — ein tragisches Leid, das nicht den Menschen als Glied des Menschengeschlechtes trifft, vor dem also Jeder nach dem gewöhnlichen Laufe der Welt sich sicher fühlt, ist ja zufällig. Dazu kommt, dass der Dichter, wenn er seinen Mythos auf solche Ueberraschungen

anlegt, und somit auf Täuschung und Enttäuschung ausgeht, durch solche Doppelabsicht die Würde der Kunst verletzt, in Künstelei und durch sein absichtliches Verhüllen der Ursachen in eine Art von Taschenspielerei verfällt.

Die Mittel, Peripetie und Erkennung herbeizuführen, sind nun auch an und für sich schon statt kunstreiche gekünstelte. Beide sind dem tragischen Mythos als solchem nicht wesentlich, gehören also auch nicht zu dessen künstlerischer Ausgestaltung, und wenn Aristoteles auch gegen die Vorstellung, als seien sie sonach blosse äusserliche Verzierungen, sich verwahrt und sie in den ursächlichen Zusammenhang verflochten wissen will, so kann doch das Unwesentliche nie das Wesentliche werden; von dem Unwesentlichen einer Sache aber ihre grösste Schönheit herleiten, das heisst doch unphilosophisch verfahren. Das wird nun zwar den Ohren eines unbedingten Verehrers des Aristoteles hart, ja frivol klingen; indessen zu constatiren ist nur, dass auch der grösste Philosoph, wenn er einer Lieblingsmeinung sich überlassen — wir haben die Katharsis im Sinne —, auf dem Wege streng philosophischer Forschung nicht mehr ohne Straucheln weiter kann.

Peripetie ist, wie festgestellt wurde, der Umschlag der Thaten in ihr Gegentheil, nämlich in das Gegentheil von dem, was durch dieselben von ihren Urhebern beabsichtigt war. Vollzöge sich diese Peripetie nur an den Thaten und durch die Thaten der tragischen Hauptperson, wie wenn der von dem Schützen abgeschossene Pfeil zurückkehrend in dessen eigene Brust führe, so wäre sie wohl bedeutungsvoll, ganz verkettet in die ursächliche Entwickelung; — in diesem Falle jedoch würde sie so selten der Wirklichkeit entsprechen können, dass sie meist nur unter Anwendung von Wundern anzubringen wäre, wodurch dann gleichsam aus dem Mittelpunkte der Tragödie die Gesetze der Nothwendigkeit und der Regel und damit Natürlichkeit und Vernünftigkeit ausgeschlossen würden; sind es aber die Thaten der Nebenpersonen, durch welche sie herbeigeführt wird, so ist die Verbindung mit der Haupthandlung doch mehr äusserlich als innerlich, wie das von Aristoteles benutzte Beispiel aus König Oedipus deutlich zeigt. Denn wer möchte behaupten, dass es der ursächliche Zusammenhang und Entwickelungsgang des Mythos von den Schicksalen des Oedipus gefordert habe, dass ein Hirt des Königs Herkunft aufdecke, der die Absicht habe, ihn dadurch von seiner Angst zu be-

freien? Es würde das Wesen des Mythos nicht im Mindesten geändert haben, wenn ein Feind des Königs den Aufschluss absichtlich gegeben hätte, um sich an seinem Entsetzen zu ergötzen. Ja die ganze Anlage der tragischen Handlung ist so, dass die Belehrung über seine Herkunft dem unglücklichen Helden auf die mannigfachste Weise hätte zu Theil werden können. Wo ist hier also das innere Band, der wahrhaft ursächliche Zusammenhang der Peripetie mit dem Mythos?

Von den Arten der Erkennung kann hier nur die zwischen Personen in Betracht kommen, diejenige, welche das persönliche Verhältniss der Handelnden plötzlich als ein anderes, wie es vorausgesetzt war, zeigt, und zwar zur Freundschaft oder zur Feindschaft der zu Glück oder Unglück bestimmten Menschen; denn auf die übrigen Arten der Erkennung in Bezug auf leblose und willkürliche Dinge legt Aristoteles selbst kein so grosses Gewicht. Dass Personen also, die einander freundlich gesinnt und blutsverwandt, oder solche, die einander todfeind sind, sich gegenüber stehen, ohne zu wissen, wer sie sind, in Unkenntniss darüber, dass sie gerade die sind, welche sich gegenseitig lieben und suchen oder hassen und fliehen beziehungsweise verfolgen, ist gewiss der seltenere Fall im Leben der Menschen, also der unwahrscheinliche, der zufällige, wenigstens der dem Zufalle ähnlichste. Aus demselben die grösste Schönheit der Tragödie herzuleiten, wird daher auch bedenklich.

Allerdings muss nun aber die Neigung eines griechischen Philosophen, auf Erkennung in der Tragödie so grossen Nachdruck zu legen, bis zu einem gewissen Grade Entschuldigung finden, da im Leben der Griechen die Veranlassung zu den Wiedererkennungen häufiger war als bei den christlichen Culturvölkern heutiger Zeit. Es sei hier nur erinnert an die Entführung freigeborener Kinder durch die von Aristoteles selbst für ein von der Natur angezeigtes, folglich ehrliches Gewerbe erklärte Seeräuberei [1]), — an die Aussetzung der Kinder, so oft der Vater dies Recht ausüben wollte, und an die Knechtschaft der Kriegsgefangenen, wodurch, zumal bei den damaligen langsamen und mangelhaften Verkehrsmitteln unter den verschiedenen Nationen und Stämmen, erschütternde Scenen der Wiedererkennung sich häufiger vorbereiteten. Diese boten sich bequem den tragischen Dichtern dar, wurden von Meisterhand geschickt ver-

[1]) Polit. I, 8. p. 1256 a 40—b 6. Vgl. Thukid. I, 6.

wandt, und der Kunstphilosoph fand sie unentbehrlich für die Tragödie, wenn dieselbe ihre höchste Schönheit entfalten sollte. Aber abgesehen von den früheren speculativen kritischen Einwendungen müssen wir hier auch bemerken, dass die Tragödie als eine Erscheinung der Kunst Eigenthum der Menschheit und nicht bloss der Hellenen ist. Von diesem Standpunkte aus verliert die Erkennung ihre praktische Bedeutung zum grossen Theile. Durch die der christlichen Weltanschauung zu dankende Anerkennung der menschlichen Persönlichkeit und Würde auch im Kinde, die das Menschen-Leben in der Familie schützt. die Sklaverei verurtheilt und schliesslich vollends beseitigen wird und durch immer grössere Geltung des Rechtsstaates wird der Fall gänzlicher äusserer Entfremdung bei Verwandten hervorragender Geschlechter unter den Culturvölkern, zumal bei der staunenswerthen Zunahme der Verkehrsmittel durch Dampfkraft und elektrischen Funken, von Tag zu Tag seltener und mehr und mehr unwahrscheinlich. Daher wird die Erkennung für die Tragödie immer unbrauchbarer, wie sie denn auch schon, wo sie bei neueren Dichtern noch Anwendung findet. zur matten Copie herabgesunken ist, besonders bei modernen Stoffen.

Ferner ist aber auch, was zwischen den Personen Hass oder Liebe erzeugt und ihr Verhältniss bestimmt, was sie zu Vorsätzen bewegt, zu Thaten entflammt und die Schürzung einer tragischen Handlung innerlich bewirkt, durchaus nicht jene Unkenntniss. jenes Nichterkennen im Augenblicke des Wiederbegegnens. jenes Nichtwissen, dass sie diejenigen sind, die so oder so zueinander oder gegeneinander stehen. sondern etwas ganz Anderes, oft eine Vielheit sehr verschiedener Ursachen. Es kann daher zwischen denselben Personen ein völlig gleicher Schicksalswechsel sich vorbereiten und zur Nothwendigkeit werden, ohne dass eine solche Unkenntniss stattfindet. Aber nicht bloss ihre Vorbereitung und Vorbedingung, sondern auch die Erkennung selbst, die Thatsache der Wiedererkennung wird in der Regel nur äusserlich veranlasst und ist deshalb von dem Merkmale der Zufälligkeit schwer zu lösen. Z. B. dass Merope ihren Sohn erst in dem Augenblicke erkennt, wo sie das Beil gegen ihn schwingt, steht zu der ursächlichen Begründung der ganzen Entwickelung des Mythos keineswegs in dem Verhältnisse der Nothwendigkeit noch auch der Wahrscheinlichkeit; die Erkennung konnte sehr gut früher veranlasst werden. ohne dass der Verlauf der Handlung den Schein der Willkür oder Unwahrscheinlichkeit angenommen

hätte. Im Gegentheil ist die Wahl des Momentes der Erkennung ganz der Willkür des Dichters überlassen, der die zufälligen Veranlassungen in seiner Hand hat. Auch ist noch zu beachten, dass die Rangordnung der Erkennungsarten und Mittel im 16. Capitel der Poetik uns recht deutlich das Aeusserliche und Mechanische der Sache zeigt.

Dreierlei ist indessen nicht in Abrede zu stellen: erstens, dass in den Wanderungen, Kriegen und Abenteuern der Hellenen wiederholt durch Nichterkennen und Wiedererkennen unter Verwandten Katastrophen herbeigeführt oder verhindert worden sind; zweitens, dass darin ein scharfes Reizmittel der Gefühlsaufregung für das Volk sich darbot, und drittens, dass die tragischen Dichter sich dessen bemächtigt und häufig bedient haben. Das Volk konnte dadurch sogar verwöhnt werden, so dass ihm keine Tragödie mehr die Aufgabe zu erfüllen schien, die nicht eine pikante Erkennung zum Besten gab. Hatte nun ein grosser Dichter, welcher Dichtungen schuf, weil seine Genie im Schaffen Leben und Freude fand, eine in dem von ihm gestalteten Mythos schon enthaltene Erkennung schön angewandt und grossen Erfolg damit erzielt, so lag die Versuchung nahe. durch Studium eine Menge von Kunststücken zur Herbeiführung von Erkennungen zu ersinnen, als da sind: angeborene Wahrzeichen, Narben, Halsbänder, Geräthschaften und andere zufällige Vermittelungen. Sinnreicher verfielen einige Dichter auch auf die Erkennungen durch Erweckung von Erinnerungen und Empfindungen und durch nahegelegte Schlussfolgerungen, unter denen jedoch mittelst noch grösserer Künstelei auch der Fehlschluss eine Stelle fand. Aristoteles, ganz Hellene, das Thatsächliche in seinem Volke als das Vernünftige und wie ein Nothwendiges betrachtend, bemühte sich nur, die Erkennung dem Mythos mehr innerlich zu machen und in das Wesen desselben einzuflechten. Er suchte sie daher in ihren Arten möglichst zu beschränken, hielt sie selbst aber fest als dasjenige Moment. wodurch die Tragödie, zumal in Verbindung mit Peripetie, ihre höchste Schönheit erreichen könnte. Mag immerhin Erkennung in einem einzelnen Mythos durch Meisterhand auch eine Schönheit werden, so wird sie es doch nur wie tausend andere Momente es werden können, welche trotzdem in der Theorie der Tragödie keine Stelle finden und zur allgemeinen Regel und zum Gesetze nie erhoben werden dürfen. Wir haben jetzt auch die Erfahrung vor uns und für uns, — es sei nur an Shakespeare er-

innert —, dass die schönsten und vollendetsten Tragödien ohne dergleichen Erkennungen geschaffen worden sind.

Gehören aber Peripetie und Erkennung nicht zu dem Wesen und darum auch nicht zur vollendeten Schönheit des tragischen Mythos, so ist es nicht statthaft, eine Eintheilung in einfache und verflochtene aus dem Mangel oder der Anwesenheit derselben herzuleiten. Was aber die Anwendung von Peripetie und Erkennung an sich betrifft, so ist sie, wenn beabsichtigt und studirt, wenn nicht durch den Gang des Mythos mit einer gewissen Nothwendigkeit bedingt, für den bloss talentvollen und nicht genialen Dichter sehr gefährlich, indem dadurch seinem Stücke die Naturwahrheit verloren gehen kann.

Was Aristoteles über Schürzung und Lösung der Tragödie lehrt, — es geht über Allgemeines freilich nicht hinaus, — ist sonst untadelhaft. Auch dass er den Unterscheidungsgrund, wenn überhaupt Arten der Tragödie unterschieden werden sollten, in der Verschiedenheit der Schürzung und Lösung sucht und aufstellt, wäre vollkommen zu rechtfertigen, wenn nur eben die Verschiedenheit in den wahren Gründen der Verwickelung und Entwickelung gefunden würde, — wenn es zu Artdefinitionen berechtigende διαφοραί in dem Wesen gäbe. Solche konnten wir aber in dem Umschlagen der Wirkung gegen die Absicht einer That, d. h. in der Peripetie, und in der Erkennung nicht erblicken, weshalb wir auch die Aufstellung der einfachen und verflochtenen Arten der Tragödie je nach deren Fehlen oder Vorhandensein nicht als folgerichtig anzuerkennen im Stande waren. Der Philosoph giebt aber noch zwei andere Arten an: die pathetische und die ethische Tragödie, ohne dieselben irgendwie zu erklären, die jedoch, da er die Gleichartigkeit beziehungsweise Verschiedenheit der Tragödien nur nach Gleichartigkeit oder Verschiedenheit der Schürzung und Lösung beurtheilt wissen will, ebenfalls auf einer Qualität dieser nach seiner Anschauung beruhen müssen. Eine Erklärung derselben hat Vahlen (Beitr. II, S. 51—5) versucht. Da nämlich nach dem unzweideutigen Ausspruche des Aristoteles [1]) Peripetie und Erkennung die μετάβασις, den Uebergang, also den Punkt, wo die Schürzung aufhört und die Lösung beginnt [2]), näher bestimmen

[1]) p. 1452 a 14 ff.
[2]) p. 1455 b 26 ff.

und demselben Eigenthümlichkeit verleihen, — hier somit das Unterscheidungsmerkmal der einfachen und der verflochtenen Tragödie liegt, so sucht Vahlen mit vollstem Rechte den Grund für die Unterscheidung der pathetischen und der ethischen genau an derselben Stelle. „Wir werden, hoffe ich," — dies sind seine Worte — „den Gedanken des Aristoteles nicht verfehlen, wenn wir diese Definition (der verflochtenen Tragödie) auch an die pathetische und ethische Art legen, und demnach jene fassen als diejenige, bei welcher die μετάβασις durch ein πάθος d. h. eine leidvolle, schmerz- oder verderbenbringende That vermittelt wird, die ethische dagegen als diejenige, deren Uebergang ohne eine solche tragische That sich vollzieht" (S. 51). Vahlen ist überzeugt, diese Deutung mit den von Aristoteles angeführten Beispielen in Einklang bringen zu können und fügt sachlich noch folgende Erläuterung hinzu: „Es leuchtet aber ein, dass eine Tragödie, deren Umschwung durch ein πάθος in dem angegebenen Sinne erfolgt, durch die in der Sache gebotene Darstellung heftigerer Gemüthsbewegungen und leidenschaftlicherer Ausbrüche einen bewegteren und einen effectvolleren Charakter annahm, während die ethische, indem sie der Vermittelung jenes πάθος entbehrte, einen ruhigeren und gemesseneren Gang nahm und sanftere Gemüthsstimmungen zur Darstellung brachte. Und das ist die Auffassung, in welcher den Griechen überhaupt und auch dem Aristoteles der Gegensatz des Pathetischen und Ethischen in verschiedener Anwendung sehr geläufig ist. Es begreift sich übrigens, dass den Mangel affectvoller Bewegung die ethische Tragödie durch andere Vorzüge aufwiegen konnte, wie denn, ganz abgesehen davon, dass auch die ethische Tragödie verflochten, durch Peripetie und Erkennung belebt sein konnte, gerade der ruhigere Gang und die sanfteren Stimmungen den Dichter zu detaillirterer Feinausführung der Charaktere einladen musste. Nur ist es nicht im Sinne des Aristoteles, wenn man von der Charakteristik aus die aller Tragödie gemein, die ethische Art derselben begreifen will." (52.) Einen Einwand gegen diese Determinirung der ethischen Tragödie will Vahlen übrigens selbst nicht verschwiegen haben (S. 52, Anm.): „Aristoteles nennt Cap. 24 die Odyssee im Unterschiede von der pathetischen Ilias ethisch und doch nahm er von ihr das Beispiel für die διπλῆ σύστασις, in der der Gute siegt, der Böse unterliegt, und bezeichnete in dem Argument der Odyssee dies näher dahin, dass Odysseus, seine Feinde erschlagend, selbst gerettet wird. Da-

durch ist doch dieses πάθος in die Fuge der μετάβασις gestellt. War es also nur der Unterschied gegen die Ilias, welcher die Odyssee zur ethischen Composition stempelte, oder kamen hier andere Momente in Betracht?" An diese Frage anknüpfend, dürfte man wohl erwiedern: wenn „nur der Unterschied gegen die Ilias die Odyssee zur ethischen Composition stempelte," so wäre der Unterschied zwischen der pathetischen und der ethischen Tragödie überhaupt bloss ein gradueller und könnte demnach die Unterscheidung zweier Tragödien-Arten nicht begründen. Das kann also wohl Aristoteles nicht gemeint haben, und es müssen sonach allerdings „andere Momente" bei dem Philosophen in Betracht gekommen sein, welche in seinen Augen die Odyssee als eine ethische Composition charakterisirten. Welches sind diese anderen Momente? Das wissen wir eben nicht. πάθος als „leidvolle, schmerz- und verderbenbringende That" hat auch die Odyssee, und zwar gerade dort, wo die Fuge der μετάβασις ist. Der hieraus hervorgehende Einwand zerstört also das Fundament obiger Erklärung; mag diese an sich noch so schön sein, als aristotelisch kann sie nicht bestehen. Es ist aber noch mehr zu bedenken. Die einfache und die verflochtene Tragödie unterscheiden sich bei der μετάβασις; hier muss auch der Unterschied für die pathetische und ethische liegen: dies folgt, weiter nichts. Vahlen aber folgert mehr, indem er so schliesst: weil jene sich dadurch unterscheiden, dass bei der einen an der μετάβασις Peripetie und Erkennung (eines von beiden oder beides) vorkommen, bei der anderen nicht, so müssen auch die pathetische und die ethische Tragödie sich dadurch unterscheiden, dass bei jener an der μετάβασις ein πάθος sich vollzieht bei dieser nicht. Eine solche Consequenz leuchtet nicht ein. Es ist klar, dass, wenn die Tragödie nicht verflochten ist, sie einfach ist; was sie verflochten macht, darf nur fehlen, dann ist sie einfach; aber pathetisch und ethisch unterscheiden sich nicht wie verflochten und einfach, und es ist nicht klar, dass eine Tragödie ethisch schon dadurch sei, dass sie des πάθος ermangele, abgesehen davon, dass jede Tragödie als solche ein πάθος in sich enthalten muss [1]). Es ist auch ferner die Behauptung, dass „die Charakteristik aller Tragödie gemein" sei, nicht im Sinne des Aristoteles, der im Gegentheile ausdrücklich lehrt, es könne vom theoretischen Standpunkte aus betrachtet, eine Tragödie ohne Cha-

---

[1]) Vgl. S. 44 (Anm.) dieser Schrift.

rakterausprägung geben, und thatsächlich seien die Tragödien der meisten neueren Dichter (zu seiner Zeit) ohne solche [1]).

Die aristotelische Lehre von den Arten der Tragödie gehört zu dem Unvollkommensten und Unbrauchbarsten von Allem, was die Poetik enthält. Teichmüller scheint jedoch nicht das geringste Bedenken in Betreff derselben zu haben. Indem er darauf hinweist, dass das Schöne je nach den vorhandenen Bedingungen sich mehr oder weniger erreichen lasse, — es seien nämlich „Ideal und bedingte Formen“ zu unterscheiden, — fährt er fort: „Darum hat z. B. jede von den vier Arten der Tragödie ihre eigenthümlichen Vorzüge und es ist kaum möglich, dass eine Tragödie alle diese Vorzüge in sich vereinige, wie die Theatersykophanten (die Recensenten!) verlangen.“ (II, S. 186.) Ihm stehen also vier Arten wie Formen der Offenbarung des Schönen in der Tragödie unzweifelhaft fest. Allein er scheint über diesen Punkt der aristotelischen Theorie noch nicht viel nachgedacht zu haben, da er, wenn auch kaum, so doch es für möglich hält, dass eine Tragödie alle diese Vorzüge (d. h. alle vier Arten in sich vereinige [2]). Eine solche Möglichkeit ist aber gar nicht vorhanden, so lange wenigstens „einfach“ und „verflochten“ einander absolut ausschliessen.

Wir wissen nicht, was Aristoteles unter pathetischer und ethischer Tragödie sich gedacht; am fernsten liegt das Verständniss der letzteren [3]). Eine Aussicht auf Erklärung scheint die Berufung oder Rückbeziehung auf „die Theile der Tragödie“ zu gewähren. Aristoteles schreibt ja: „Tragödienarten giebt es vier, denn ebensoviele Theile wurden auch genannt“ [4]). Aber welche sind diese Theile? Vahlen's vorsichtige Erörterung dieser Frage kommt nicht los von den sechs Theilen, kann weder aus sechs vier machen [5]),

[1]) Poet. VI, p. 1450 a 23—26. *ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν. αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί.*

[2]) Er ist zu dieser unrichtigen Auffassung gekommen durch die verkehrte Zurückbeziehung des *ἅπαντα* p. 1456 a 2 auf *εἴδη* p. 1455 b 32. Vgl. hierüber Vahlen, II, 53.

[3]) Vischer (a. a. O. 1413) spricht freilich davon wie von dem bekanntesten Gegenstande!

[4]) p. 1455 b 32—33.

[5]) Dass Melopoiie und Scenerie von der Behandlung in der Poetik ausgeschlossen werden, trennt sie nicht von der Tragödie, bewirkt nicht, dass sie aufhören, Theile zu sein. Es ist auch nicht richtig, dass die *διάνοια* zu den „in der Poetik eingehend untersuchten“ Theilen gehöre; ihre eingehende Untersuchung wird vielmehr ausdrücklich in die Rhetorik verwiesen.

noch aus denselben die vier Tragödienarten ableiten und schliesst mit der Conjectur einer weder motivirten noch sachlich hinreichend bestimmten Lücke zwischen dem Sätzchen von den vier Arten und dem andern von den „ebensovielen Theilen.“ Viel schwächer sind aber die Untersuchungen anderer Gelehrten, z. B. Spengel's und Düntzer's, über diesen Punkt. Was sich ermitteln lässt, ist wohl nur Folgendes.

Aristoteles hat vier Arten der Tragödie unterschieden, welche zu vier von ihm behandelten Theilen derselben in einer inneren Beziehung stehen, ja durch diese motivirt beziehungsweise determinirt sein sollen. „Tragödienarten giebt es vier; denn ebensoviele (τοσαῦτα γὰρ) Theile wurden auch genannt.“ (Vgl. Vahlen, II, 49.) Es steht aber ferner fest, dass der Philosoph den Unterschied der einfachen und der verflochtenen Tragödie begründet durch Peripetie und Erkennung, und dass er eben diese Theile (μέρη) des Mythos nennt, Mythos aber und Tragödie oft synonym gebraucht. Also zwei von den vier Theilen sind uns bekannt. Dazu kommt, dass er das πάθος als den dritten Theil bezeichnet, und dass das πάθος mit der Charakterisirung einer pathetischen Tragödie jedenfalls von ihm auch in einen inneren Zusammenhang gebracht worden ist. Nun folgt an jener Stelle [1]) der Schlusssatz, welcher in den verschiedenen Ausgaben der Poetik mit Unrecht in den Anfang des zwölften Capitels gestellt wird, — er soll das elfte schliessen, —: „Die Theile der Tragödie, durch welche man die Arten charakterisiren soll (wörtlich: „deren man sich wie Arten bedienen soll“), haben wir vorhin besprochen.“ Wären hier vier Theile vorausgegangen, so würde kein vernünftiger Exeget daran zweifeln können, dass die oben angeführte Stelle des achtzehnten Capitels hierauf allein zurückzubeziehen sei. Daher ist, wenn eine Lücke angenommen werden soll, diese doch wohl am Schlusse des elften Capitels zu suchen, indem dort eben das vierte μέρος, dasjenige, durch welches die ethische Tragödie zu charakterisiren sei, vermisst wird; denn mit dem elften Capitel das fünfzehnte sachlich zu verbinden, wie man das auch versucht hat, ist doch gar zu kühn. Sonach kann die Berufung auf die Theile der Tragödie für die Begründung der Arten uns auch nicht weiter in das Verständniss dieser führen.

---

[1]) p. 1452 b 9—13. μέρη δὲ τραγῳδίας, οἷς μὲν ὡς εἴδεσι δεῖ χρῆσθαι, πρότερον εἴπομεν.

§. 9.

Der Fehler des tragischen Helden oder die tragische Schuld.

Der von Aristoteles willkürlich (weil in dem εἶδος dieser Kunst nicht enthaltene) angenommene Zweck der Tragödie in der Katharsis von Mitleid und Furcht hat seine Theorie und seine Kritik in wesentlichen Punkten bestimmt. Es ist verlorene Mühe, seine unfehlbare Lehrauctorität für die tragischen Dichter zu vertheidigen. Wenn ihm z. B. „die einheitliche, innerlich nothwendige oder doch wahrscheinliche Composition der Fabel die Grundanforderung an eine gute Tragödie ist,“ und er den Euripides, trotzdem dass dieser die zweckmässige und schöne Gestaltung der Handlung sonst verfehlt, für den grössten Tragiker unter den Dichtern erklärt, bloss weil seine Stücke am meisten auf den unheilvollen Ausgang abzielten, so ist die Grundanforderung irrig oder die Kritik. Susemihl's Argumente zur Beseitigung des Widerspruchs [1]) schwächen die Aussprüche des Aristoteles erst ab, um sie zu versöhnen. In den Momenten, wo der Philosoph für seine Lieblingsmeinung von der Wirkung der Tragödie nicht interessirt war und sie ihm nicht vorschwebte, wirkte die Macht der Kunstschöpfungen, die vor seinen Augen lagen, unwiderstehlich auf seinen klaren Geist, der durch die Erscheinung zum Wesen drang und ewige Gesetze entdeckte; sobald er aber im Kampfe mit Platon's verwerfenden Urtheilen über die Kunst als Anwalt subjectiver Wirkungen sich hinstellte, verlor er den objectiven Standpunkt unter den Füssen. Diese Thatsache sollte man anerkennen und sich dadurch nutzlose, ja schädliche Reflexionen, ersparen; denn schädlich sind die Reflexionen, welche um jeden Preis Uebereinstimmung finden und nachweisen wollen, wo keine ist.

Für einen solchen jeder Ausgleichung widerstrebenden Fehler halten wir aber auch die aristotelische Lehre von der Nothwendigkeit, dass die tragische, mit schwerem Leid zu schlagende Person einen Fehler begehe. Dies Wort des grossen Philosophen hat in keiner ästhetischen Schule von der Theorie aus jemals Anfechtung gefunden, vielmehr hat es zahllose Betrachtungen über die tragische Schuld hervorgerufen, die nur darauf ausgehen, die unergründliche Tiefe des Inhalts zu durchmessen.

[1]) „Aristoteles über die Dichtkunst,“ S. 21 ff.

Es fragt sich zunächst: was hat Aristoteles gemeint? Die vorhandene Literatur über die Theorie der Tragödie zwingt uns, zuerst zu sagen, was er nicht gemeint. Die ἁμαρτία also, welche der tragische Held begangen haben soll und durch die er mit einer leidvollen That unwiederruflich verflochten wird, — dieser schicksalvolle Fehler ist nicht von unserm christlichen Standpunkte und nicht nach unserm Begriffe von Sünde zu beurtheilen, wie das Viele, gleichsam unbewusst thuen. Auch Wüllner hat in seiner sonst ideenreichen und schönen „Abhandlung über den König Oedipus des Sophokles“ [1]) das Ziel nicht getroffen, indem er einen christlichen Schein über die aristotelische Lehre verbreitete.

Ausgehend von dem Gedanken, „dass die Gottheit, welche das Wesen und Wirken der Weltordnung durchschaue und über ihr stehe, im einzelnen aus Liebe und Güte ein Uebel als Strafe verhängen könne, um den sittlichen Kräften den Sieg zu verschaffen,“ wofür er die Bezeichnung des Verhältnisses „des Vaters zum Kinde“ angemessen findet, schreibt er: „Das Schicksal nun, welches in der Tragödie walten soll, ist das durch die Schuld der handelnden Person bedingte. Darin besteht hier das Schicksal, dass auf die Fehler und Vergehen der handelnden Personen das volle verschuldete Unglück ohne Milderung folgt; dass nicht, wie wir es im Leben oft wahrnehmen, zufällige glückliche Umstände die böse Saat im Keime ersticken. Die höhere Weltordnung lässt ihre Gesetze gegen die Eingriffe des einzelnen in ungeschwächter Kraft fortbestehen und wirken: das ist das Schicksal.“ „Wer auch nur einen Fuss regt, ohne der Vernunft zu folgen, darf sich nicht beklagen, wenn ihn Unheil erfasst. Wer einen blinden Schritt thut, auf den hat das Sckicksal ein Recht.“ (S. 1.) Hiernach wäre also Leid und Unglück des tragischen Helden immer Strafe und zweitens stände zwischen Schuld und Strafe das Zünglein der Wage stets in der Mitte; es würde in der Tragödie die absolute Herrschaft der starren peinlichen Gerechtigkeit ohne Gnade zur Anschauung gebracht, und zwar wie sie als Schicksal gleichsam lauernd stände, ob ein Mensch einen Fuss ohne Vernunft rege und einen blinden Schritt thue, um ihn als ihrem Gerichte verfallen zu

[1]) Jahresbericht über das königl. Gymnasium zu Düsseldorf. 1839 bis 1840.

vernichten. Und das wäre dann obendrein eine Gerechtigkeit, welcher nur der schroffste Prädestinatianer noch den Namen lassen könnte. Aristoteles würde verwundert sein über solche Erweiterung seiner Lehre von der ἁμαρτία der tragischen Person. Er würde sie schon deshalb nicht zugeben, weil nach Wüllner's eigenem Geständnisse im wirklichen Leben das Gegentheil von solcher Gerechtigkeit oft geschieht, und die Darstellung dieser sonach gegen den gewöhnlichen Lauf der Dinge wäre (nicht κατὰ τὸ εἰκός). Aber Wüllner macht uns jene grausame Gerechtigkeits-Lehre noch unfasslicher, indem er mit offenbar engerem Anschluss an Aristoteles den Bösewicht als ungeeignet zur tragischen Person erachtend folgende Worte niederschreibt: „Wenn dagegen ein im Grunde edeler Charakter im Streben für Höheres untergeht, weil sein Streben nicht frei ist von Missgriff des Irrthums oder der Leidenschaft, so ist solches das wahrhaft tragische, und wir fühlen uns in tiefster Seele von dem ergriffen, was Aristoteles Mitleid und Furcht nennt.“ Also „ein im Grunde edeler Charakter“ soll durch die erbarmungslose Gerechtigkeit untergehen, und zwar nicht durch einen Abfall von dem Adel seiner Gesinnung mittelst eines Verbrechens sondern sogar „im Streben für ein Höheres?“ Was da immer von „Missgriff des Irrthums oder der Leidenschaft“ dem Streben noch angehängt wird: — es bleibt ein solcher Mensch wesentlich gut; keine Gerechtigkeit, die den Namen verdient, darf ihn verderben. Und nun soll noch gar eine „höhere Weltordnung“ dabei zum Vorschein kommen, die „vernünftig, durch die ewige Vernunft festgesetzt und verklärt, also gut“ sei „und selbst in ihrer furchtbaren Unabänderlichkeit liebens- und verehrungswürdig fühlbar und anschaulich in der ganzen Handlung durchleuchte!“ Wie der Dichter das bewirke, wo in den Augen der Menschen die Strafe die Schuld weit überwiegt, ist nicht zu ergründen. Auch sind wir mit dem Hinweis auf die Erscheinung einer „verklärten, liebens- und verehrungswürdigen höheren Weltordnung“ in der Tragödie zwar vielleicht auf einem richtigen Wege für die Würdigung dieser Kunstart als solcher und selbst ihrer Repräsentation in den Sophokleischen Werken, aber die aristotelische Theorie haben wir damit verlassen.

Süvern [1]) findet, dass Aeschylos und Sophokles in allen ihren Tragödien in der Weise „die höchste Beziehung“ auf das „objec-

[1]) „Ueber den histor. Charakter des Drama's.“ Abhdl. der K. Acad. d. Wiss. zu Berlin. 1828 (aus d. Jahre 1825) Histor. philol. Cl. S. 75—143.

tive Weltgesetz“ oder „den Conflict eines besondern mit den höchsten Gesetzen des Lebens selbst oder positiver gesellschaftlicher Ordnung“ zur Darstellung bringen, dass sie damit nicht etwa das „Resultat philosophischer oder künstlerischer Reflexion,“ sondern nur „den reinen Abdruck des herrschenden Volksglaubens“ geben, „dem es in allen grossen wie kleinen Lebensangelegenheiten darauf ankam, immer den auf mancherlei Weise zu erforschenden und oft auch durch Seherspräche angedeuteten Willen der Götter zu treffen, welcher daher jedes Misslingen und Unglück immer einem aus wissentlicher oder unwissentlicher Verschuldung, aus Missverständniss oder bewusstem Verkennen, entsprungenem Abirren von dem Sinne der Himmlischen und Verfehlen der höchsten Bestimmung zuschrieb, seine Ursache durch Orakel zu entdecken, sie durch Entsündigung zu heben und ihre Folgen durch Sühnungen zu tilgen bemüht war.“ (S. 88). Im weiteren Verlaufe seiner Abhandlung schreibt er: „Dies Gesetz (das höhere, das objective Weltgesetz) wird also auf jeden Fall durch den Ausgang bewährt und die Freiheit muss ihm sich unterwerfen oder fügen.“ (S. 100.) Süvern beruft sich nun zwar nicht auf Aristoteles für die Behauptung, dass die einzelne Persönlichkeit in der Tragödie immer nur durch persönliche Schuld untergehe, er giebt vielmehr vor, dass es so sei in allen Tragödien des Aeschylos und des Sophokles und erklärt es durch den herrschenden Volksglauben; allein es ist doch nur aristotelischer Einfluss, dem er, wenn auch in unklarer Auffassung, folgt. Die aristotelische Lehre von der ἁμαρτία μεγάλη (von dem grossen Fehler) des tragischen Helden steht mit strahlenden Buchstaben in der Kuppel jedes ästhetischen Tempels, wie die goldene Inschrift vom Felsen Petrus in der Kuppel der Peterskirche zu Rom.

Es ist nämlich nicht wahr, dass in allen sophokleischen Tragödien die einzelne Persönlichkeit untergeht, weil sie mit ihrer Freiheit das objective Weltgesetz verletzt habe; das schlagendste Beispiel dagegen ist die Antigone, welche Süvern mit Recht als die Hauptperson der Tragödie, die ihren Namen vom Dichter erhalten hat, betrachtet. Der Staat mit seinem Repräsentanten (Kreon [1]) ist

---

[1]) Wir können noch weiter gehen und mit Grund behaupten, dass Kreon von dem Dichter hinsichtlich des fatalen Verbotes nicht einmal als Repräsentant des Staates aufgefasst wird, was abgesehen von dem Verhalten des Chores aus Haimon's merkwürdigem Worte folgt: πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ', ἥτις ἀνδρός ἐσθ' ἑνός. 725.

hier das Besondere; das Willkürgesetz des Königs ist keineswegs ein Ausdruck des Allgemeinen, und Antigone stirbt, weil sie dagegen für das höhere, für das objective Weltgesetz eintritt. Des Königs Widerspruch gegen dieses hebt Haimon hervor in dem erschütternden Verse (v. 733), welcher Kreon zu einem sinnlosen Zornausbruch hinreisst. Was aber Süvern wie ein Axiom vorschwebt, jene ἁμαρτία μεγάλη, hat er nicht im aristotelischen Sinne verstanden; denn der Fehler, von welchem Aristoteles redet, ist allerdings in seiner objectiven Qualität sittlicher Art, kann aber nur nach der Ethik des Philosophen in Bezug auf Schuld oder Nichtschuld beurtheilt werden; eine „unwissentliche Verschuldung" im ethischen Sinne kennt er nicht; seine ἁμαρτία unterscheidet sich nicht wesentlich von einem „Abirren aus Missverständniss," worin Süvern richtig gesehen, ohne die Consequenzen zu erkennen.

Das Wort ἁμαρτία bezeichnet niemals einen Zustand oder eine Fertigkeit oder Fähigkeit, sondern immer nur eine einzelne That oder Handlung, und zwar eine das Ziel nicht treffende, eine Fehlthat, einen Fehler. Ganz so wie die deutsche Sprache von einem „Fehler" auf dem intellectuellen, künstlerischen und ethischen Gebiete redet, so bezieht auch die griechische ihr Wort ἁμαρτία auf alle Sphären des menschlichen Denkens und Handelns, das einem Ziele zustrebt, und sie wendet es überall da an, wo das Ziel verfehlt wird. So heisst ἁμαρτία bei Aristoteles in der Topik sehr oft „logischer Fehler," „Fehlschluss," intellectueller Irrthum, natürlich ohne jede ethische Nebenbedeutung, weshalb auch die ἁμαρτία auf diesem Gebiete ohne Bewusstsein geschehen kann und häufig geschieht. Ein Fehler in der Kunst (d. h. eine Unzweckmässigkeit an dem Kunstwerke) kann sogar freiwillig begangen werden, ohne dass eine ethische Beschaffenheit demselben dadurch anhaftet [1]).

Nach Angabe der allgemeinen Bedeutung der ἁμαρτία dürfte es schon sofort einleuchten, wie durchaus richtig Vahlen den Begriff auf ethischem Gebiete erfasst und bezeichnet hat als „ein Vergehen, das den sittlichen Charakter des Menschen nicht aufhebt und doch dem Ungemach eine Handhabe

[1]) Eth. Nik. VI, 5. p. 1140 b 22—24. Diese Stelle ist zwar schwierig, indem ἀρετή einmal im Sinne von Virtuosität und dann für Tugend angewendet wird, aber obiger Punkt ist jedenfalls klar.

leiht“ [1]). Er verfällt dadurch, wird preisgegeben dem Unglück, den schmerzlichen Folgen einer That, von der er nicht wusste, dass sie unheilschwanger sei, deren sittliche Verantwortung nicht auf ihn fällt und die doch Leid für ihn gebären muss. Es giebt ein Unglück, das den Menschen treffen kann in seinem Wirken, ohne dass er den geringsten Fehltritt gethan, unvermuthet, einzig durch von Aussen her wirkende Ursachen (*ἀτύχημα*), ein anderes, das nur Folge bewusster Handlung ist. In letzterer Beziehung ist das Verhältniss zwischen der menschlichen Handlung und einem objectiven Gesetze, das wir durch den Begriff des Gerechten (*τὸ δίκαιον*) bezeichnen, zu beachten. Das objective Gesetz und die Handlung verhalten sich zu einander wie Allgemeines und Besonderes; dieses wird nach jenem beurtheilt. Hierzu kommt ein Drittes: die handelnde Person, welche ihre Werthschätzung nicht durch die Uebereinstimmung oder den Widerspruch zwischen Handlung und Gesetz sondern von ihren eigenen Motiven erhält. Je nachdem die Handlung nun verglichen wird mit dem objectiven Gesetze oder im Zusammenhange mit den Beweggründen der han-

[1]) Beitr. II, 14. Die Begründung ist im Ganzen so vortrefflich, dass wir es uns um so weniger versagen können, dieselbe hier mitzutheilen, als obige Darstellung dadurch selbst mehr begründet und im Verständnisse erleichtert wird. „Denn die *ἁμαρτία*, fährt Vahlen fort, bleibt in merklichem Abstande von der *κακία* oder *ἀδικία* entfernt: *ἁμάρτημα* nämlich und *ἀδίκημα* sondern sich, wie die Rhetorik I 13, 1374 b 7 lehrt, der Art, dass zwar beides nicht unbewusst und unüberlegt geschieht (*μὴ παράλογα*), aber jenes nicht, wohl aber dieses ein Ausfluss der Bosheit ist (*ἀπὸ πονηρίας*). Und übereinstimmend die Nikomachische Ethik V 10, 1135 b 12. sqq. Aus derselben Stelle entnimmt man das oft von Aristoteles mit Nachdruck Hervorgehobene, dass das Urtheil über die Handlung nicht durch diese selbst, sondern durch die *προαίρεσις*, die sie eingab, bestimmt wird: war diese *πονηρά*, so wird die Handlung zur *ἀδικία* und der Handelnde zum *ἄδικος*, war aber die *προαίρεσις ἐπιεικής*, so macht die Handlung, auch wenn sie an sich ein *ἀδίκημα* ist, den Handelnden nicht zum *ἄδικος* und *πονηρός*. (Nikom. Eth. VII 11, 1152 a 16 *πονηρὸς δ' οὔ· ἡ γὰρ προαίρεσις ἐπιεικής*. Rhetor. I 13, 1374 a 11 *ἐν γὰρ τῇ προαιρέσει ἡ μοχθηρία καὶ τὸ ἀδικεῖν*. II 5, 1382 a 35 *τῷ προαιρεῖσθαι γὰρ ὁ ἄδικος ἄδικος*. Top. IV 5. 126 a 36 *πάντες γὰρ οἱ φαῦλοι κατὰ προαίρεσιν λέγονται*). Und was von der *προαίρεσις*, gilt auch vom *ἑκούσιον* (dessen Verwandschaft und Unterschied Nik. Eth. 1111 b 8; 1135 b 9 u. a. aussprechen), das darin besteht, dass der Handelnde *εἰδὼς καὶ μὴ ἀγνοῶν πράττῃ μήτε ὃν μήτε ᾧ μήτε οὗ ἕνεκα*, Nikom. Eth. V 10. 1135 a 24, und wenn es in demselben Zusammenhang (a 28) weiter heisst *ἐνδέχεται δὲ τὸν τυπτόμενον πατέρα εἶναι, τὸν δ' ὅτι μὲν ἄνθρωπος ἢ τῶν παρόντων τις γινώσκειν, ὅτι δὲ πατὴρ ἀγνοεῖν*, so ist die Anwendung hiervon auf den tragischen Helden und seine *ἁμαρτία* leicht gegeben.“ S. 14—15. Nur die Voraussetzung, dass zum Begehen eines *ἀδίκημα* die Ueberlegung gehöre, ist nicht richtig, wie Eth. Nik. p. 1135 b 19 ff. zeigt.

delnden Person aufgefasst wird, charakterisirt sie sich auch zweifach. Es genügt diese allgemeine Angabe für unsern Zweck; eine specielle Darlegung der möglichen Fälle allseitiger Uebereinstimmung mit allen Modalitäten ist hier überflüssig. Wir heben also das hervor, worauf es uns hier ankommt. Eine Handlung ist ungerecht und sittlich verwerflich (ἀδίκημα), wenn die Verletzung des objectiven Gesetzes absichtlich, aus Bosheit, aus Schlechtigkeit, aus böser Gesinnung (ἀπὸ μοχθηρίας, ἀπὸ πονηρίας, ἀπὸ κακίας) geschah. Diese ist aber die durch freiwillige Gewöhnung erworbene und zum ethischen Princip des Handelns erhobene Fertigkeit, gegen das allgemeingültige objective Gesetz zu handeln. Den Ursprung der bösen That aus der bösen Gesinnung beweist die προαίρεσις πονηρά, die selbstbewusste Entschiedenheit für die Ungerechtigkeit, der freiwillige, grundsätzliche Vorsatz, das Unrecht bei klarer Erkenntniss seiner Natur und mit Ueberlegung zu thuen. Wo ein grundsätzlich böser Mensch aus eigenstem Antrieb, als die freie Ursache (ἑκών) mit Wissen und Willen handelt, indem er das thut, was in seiner Macht steht, Object, Mittel und Ziel des Unrechts wohl wissend, da ist das ἀδίκημα, die ungerechte, böse That.

Wo aber der Mensch von guter Gesinnung, zwar mit Gebrauch seiner Vernunft, aber ohne genaue Wissenschaft, sei es von dem Objecte oder dem Mittel oder der Zweckursache, und ohne die aus schlechtem Charakter entspringende bestimmte böse Absicht (ἄνευ δὲ κακίας) das objective Gesetz faktisch verletzt, da ist das blosse ἁμάρτημα (oder die ἁμαρτία), welches den Rückschluss auf eine böse Gesinnung nicht gestattet; der Handelnde ist dann ein fehlender, irrender, aber kein böser Mensch; eine sittliche Schuld trifft ihn nicht [1]). Es kann freilich auch der böse Mensch ein ἁμάρτημα begehen, in dem Falle nämlich, wo er nicht die ganz freie Ursache einer ungerechten Handlung ist. Er kann aber auf doppelte Weise an dem vollen Gebrauche seiner Freiheit gehindert sein: durch Gewalt und durch Unwissenheit. Die Handlung bewegt sich ja stets im Besondern; wenn nun ein Mensch von böser Gesinnung das Besondere, worauf die Wirkung seines Handelns eben gerichtet ist, nicht weiss, so kann er auch nicht die freie Ursache der durch seine Handlung bewirkten Veränderung sein [2]). Wie aber der

[1]) Die Hauptstellen für die hier dargelegten aristotel. Lehren sind: Eth. V, 10. p. 1135 a 5 ff. und Rhet. I, 13 p. 1374 b 4 ff.

[2]) Die Definition des „Freiwilligen“ lässt an Klarheit nichts zu

Gute trotz seines ἁμάρτημα gut bleibt, so der Böse böse; denn während dieser in der materiellen Beschaffenheit seiner That irrt, kann seine προαίρεσις seiner Gesinnung entsprechen und ethisch verwerflich sein, wie die des Ersteren sittlich gut.

Was die aristotelische ἁμαρτία des tragischen Helden sonach bedeute, wissen wir nun wohl. An eine „sittliche Schuld" darf dabei nicht gedacht werden. Der bloss Fehlende bleibt als ethischer Charakter untadelhaft, ist mit keiner Schuld als solcher behaftet, verdient keine Strafe: er ist in Bezug auf Leid und Unheil, das ihn trifft, wie Aristoteles im dreizehnten Capitel seiner Poetik auch noch ausdrücklich hervorhebt, ἀνάξιος, welche Eigenschaft der Philosoph zugleich als Bedingung für die Erweckung des Mitleids bezeichnet.

Wenn es aber nach der Ethik des Aristoteles nicht einmal denkbar ist, dass die ἁμαρτία den sittlichen Charakter des Fehlenden alterire oder auch nur beflecke — denn dies kann allein die böse προαίρεσις des als einer freien Ursache mit allseitigem Wissen in Bezug auf den besonderen Fall Handelnden — und er nur sie, keine sittliche Makel, als Handhabe des Unglücks an dem tragischen Helden sehen will: wie reimt es sich denn, dass er andererseits der Tragödie nicht gestattet, τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας aus Glück in Unglück fallen zu lassen? Das Wort ἐπιεικής übersetzt Vahlen durch „sittlich rein," Susemihl und Stahr durch „tugendhaft," Walz (Zell) durch „bieder," Düntzer „ganz schuldlos," und Andere anders, jedoch Alle ohne Rücksicht auf die Definition des Wortes durch Aristoteles selbst, der es in seiner ethischen Sprache als terminologisch behandelt und in einer bestimmten Bedeutung fixirt. Allerdings bezeichnet Aristoteles mit dem Ausdruck auch die Qualität der Gesinnung: dem φαῦλον ἦθος setzt er das ἐπιεικές entgegen [1]); aber das Wort hat ursprünglich den Sinn, welchen die Zusammensetzung desselben schon andeutet (ἐπί und εἰκός), indem es auf eine Uebereinstimmung durch Nachbildung und Verähnlichung hinzeigt; so hat der Sprachgebrauch demselben die Beziehung auf das Wahre gegeben und besonders auch auf das Passende und Schickliche im Bereiche des Praktischen. Aristoteles hat nun diesen für seine Terminologie sehr leicht verwendbaren Ausdruck

wünschen übrig: Eth. Nik. III, 3. p. 1111 a 22—24. τὸ ἑκούσιον δόξειεν ἂν εἶναι οὗ ἡ ἀρχὴ ἐν αὐτῷ εἰδότι τὰ καθ' ἕκαστα ἐν οἷς ἡ πρᾶξις.

[1]) Z. B. Topik II, 7. p. 113 a 12—14.

gewählt, um dadurch das Uebereinstimmen des menschlichen Handelns mit dem objectiven Gesetze, mit dem an sich und ewig Gerechten zu bezeichnen, und zwar insofern das Uebereinstimmen auch beabsichtigt und in freier Selbstbestimmung erzielt worden ist; es drückt ihm zugleich das Hinausgehen über das Mass der gewöhnlichen Gerechtigkeit des untadelhaften Bürgers aus. Wer in seinen Handlungen das geschriebene Gesetz nicht verletzt, ist darum noch nicht der ἐπιεικής: es giebt ein Gesetz ausser dem durch Uebereinkunft oder Menschenwillkür gegebenen, ein Gesetz, das den ganzen, vollen Begriff des Gerechten enthält; wer in seinen Handlungen nun wissentlich und frei diesem vollkommen entspricht, und selbst mit Hintansetzung des mit demselben etwa in Widerspruch befindlichen geschriebenen Gesetzes, der erreicht das ἐπιεικές, er ist selbst ἐπιεικής[1]). Ein guter, edler Charakter wird durch eine ἁμαρτία nicht verändert; aber das ἁμάρτημα, die dem objectiven Gesetze durch ihre materielle Beschaffenheit nicht entsprechende Handlung, beraubt ihn des Prädicates eines ἐπιεικής.

Auf diese Weise ist der scheinbare Widerspruch im dreizehnten Capitel der Poetik gehoben und der aristotelische Gedanke ist klar. Doch nun stehen wir vor der Schwierigkeit, die in der Lehre selbst liegt. Aristoteles hat mit bewundernswerther dialektischer Kunst uns bewiesen, dass Ja und Nein Eins sind; sein tragischer Held ist unschuldig und schuldig zugleich: das Unglück trifft ihn, er geht unter durch seine That, welche das objective Gesetz zwingt, das vernichtende Schwert der Gerechtigkeit gegen ihn zu gebrauchen, aber wegen der That fällt keine Schuld auf ihn, sein ethischer Charakter blieb rein, sein Vorsatz und sein Streben war untadelhaft. Doch der Beweis war nur Schein; das Problem ist nicht gelöst, wie folgende Zusammenstellung aristotelischer Lehren ergiebt. Der Mensch ist der Zweck der Welt; sein Ziel und seine höchste Vollendung ist seine Glückseligkeit, die Eudämonie, welche zur εὐπραξία (Vollkommenheit im Guthandeln) wie die Wirkung zur Ursache sich verhält. Ein höherer Grund der Weltordnung, ein ewig gültiges objectives Gesetz des Gerechten in der Welt-Entwickelung und -Geschichte, muss daher eine ganz innere Beziehung zur εὐπραξία des Menschen haben, und zwar diese, dass es dem gut Handelnden sowohl die Erhaltung befestige, als die Errei-

[1]) Rhet. I, 13. p. 1374 a 18—b 3; p. 1375 b 3 ff.

chung der Eudämonie sichere. Da nun die empirische Weltanschauung dieser Voraussetzung widerspricht, so könnte man denken, es falle dem tragischen Dichter die Aufgabe zu, die Harmonie der gerechten Weltordnung mit der Eupraxie und Eudämonie trotz des äusseren Unterganges Einzelner in künstlerischer idealer Darstellung zur Anschauung zu bringen. Aristoteles hat ihm jedoch diese Aufgabe nicht zuerkannt; er hat vielmehr den nach seinem Systeme nothwendigen innern Zusammenhang zwischen dem objectiven Gesetze und der εὐπραξία zerrissen und nur das äusserliche Verhältniss der materiellen Beschaffenheit einer von den Motiven losgelösten menschlichen That zu jenem in's Auge gefasst und in eine ursächliche Beziehung zu Glück und Unglück, ja zur Existenz des Menschen gebracht. Da bleibt denn freilich der vom Unglück Niedergeworfene ein ἀνάξιος, ein unverdient Leidender, dessen Schicksal auch einen grässlichen (μιαρόν) Eindruck macht, gleichviel ob die äussere That mit dem objectiven Gesetze übereinstimmt oder nicht. Aber es wird der Mensch der ethischen Weltordnung gegenüber doch nicht sein wie ein Kind, das im Walde unversehens auf die giftige Schlange tritt, welche unbekümmert um Absicht und προαίρεσις ihm den tödlichen Stich versetzt? Ein solches Verhältniss zwischen Schuld und Strafe konnte Aristoteles nicht auffinden in der Analyse der Idee der Tragödie und auch nicht durch Betrachtung der Meisterwerke tragischer Dichter; er ist darauf nur verfallen durch seine Lehre von der Katharsis. Sein Begriff des Mitleids fordert einen unverdient Leidenden (ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον) und sein Begriff der Furcht einen Menschen, wie man ihn gewöhnlich findet, den die Menge der Zuschauer als einen ihr selbst gleichartigen anerkennt (φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον). Der Mann zwischen dem Bösewicht und dem sittlich in Gesinnung und That Vollkommenen, — der Mann, welcher von Charakter und Streben gut aber materiell in seinen äusseren Handlungen den objectiven Begriff der Gerechtigkeit nicht immer erfüllt, sondern Fehler macht, ist der geeignete tragische Held; ein solcher zeichnet sich weder aus durch Tugend (durch innere sittliche Vollkommenheit, die, im ausgezeichneten Grade vorhanden, auch nach Aussen die volle Herrschaft gewinnt) und Gerechtigkeit (Uebereinstimmung mit dem ewig gültigen Gesetze), noch verfällt er dem Unglücke durch Bosheit und Schlechtigkeit. Es ist also der Mittelmässige. Nicht jenes Mittelmass ist hier gemeint, welches

zum Begriffe der Tugend gehört, denn dies ist zugleich Fülle; nicht die Mitte, welche auch Höhe (ἀκρότης) ist, sondern die Mittelmässigkeit, welche hinter dem Begriffe einer Sache zurückbleibt. Dass Aristoteles dem Helden, eh' die tragische Stunde ihn in den Abgrund fortreisst, Ansehen und Glücksgüter giebt, kann die Schwäche seiner Theorie nicht einmal verhüllen. Es ist klar, dass nur die Katharsis-Lehre einen ethischmittelmässigen Charakter als tragischen Helden auf die Bühne bringen konnte. Aber die Kunst hat auch hier der willkürlich ihr gesetzten Regeln gespottet und sie hat ihre Flügel nicht lähmen lassen von dem stumpfen Pfeile der ἁμαρτία. Wie vor dem Philosophen, so sind auch nach ihm tragische Helden von der Kunst der Menschheit vorgeführt worden, welche die gewöhnlichen Sterblichen weit überragten durch ethische Grösse und sie haben die Idee der Tragödie herrlich dargestellt, — nur nicht zur Katharsis von Mitleid und Furcht.

Es ist vergebliche Arbeit, alles Leid des Einzelnen, wie es die Geschichte des Menschengeschlechtes uns vor die Augen führt, jedesmal durch persönliche Schuld aufwägen und ausgleichen zu wollen; es ist sophistische Weisheit, die den Ausgleich in der blossen Abweichung der äusseren That von der sittlichen Weltordnung sucht, — und doch muss ein Zusammenhang zwischen sittlicher Schuld und Leid der Menschheit sein. Es ist unzweifelhaft, dass der vollendetste griechische Tragiker, Sophokles, weder die eine noch die andere Art des Ausgleichs in seinen Kunstwerken hat zur Anschauung bringen wollen. Wie Antigone weder äusserlich noch innerlich mit dem objectiven Gesetze im Widerspruche war, wie sie dem allgemeinen von Alters her als unverletzlich geltenden Pflichtgebote gegen das besondere Willkürgesetz unheiligen Uebermuthes folgte und sich opferte, wurde schon hervorgehoben. Sie ist im aristotelischen Sinne durchaus ἐπιεικής. Selbst König Oedipus aber mag uns darüber belehren: denn bei ihm liegt die Ursache des Unglücks nicht darin, dass er seinen Gegner in dem Streite erschlägt und auch nicht darin, dass er die verwittwete Königin heirathet als Lohn seines Verdienstes um das Vaterland durch Ueberwindung der Sphinx, sondern darin, dass jener Gegner sein Vater ist und die Königin seine Mutter, was er eben beides nicht weiss und moralisch nicht wissen konnte. Auf Götterwinke achtend gebrauchte er Vernunft und Freiheit nur, und zwar in dem reinsten, heiligsten Streben, das nicht zu thuen, was er that. Mag Aristoteles

sich hier mit seiner *ἁμαρτία* beruhigen, — er hat in seiner Ethik V, 10 diesen Fall im Auge [1]), — Sophokles hat sich nicht dabei beruhigt, sondern in dem Oedipus auf Kolonos eine ganz andere Ausgleichung gesucht, wo der Chor gewiss die Meinung des Dichters uns offenbart durch die dem scheidenden Helden nachgesandten Worte: „Massloses Leid ward Dir, und ohne Deine Schuld ja angethan; so mache denn ein gerechter Gott Dich wieder glücklich!" [2]). Also für die Person des Oedipus entsprach im Geiste des Dichters nicht das Unheil, das ihn traf, der objectiven Gerechtigkeit, sondern die Aufhebung desselben, indem ein gerechter Gott ihn wieder aufrichtete und gross machte. Es mag für jetzt der Hinweis auf die beiden erwähnten Kunstwerke genügen. In dem Vorurtheile von der unfehlbaren Lehrauctorität des Aristoteles befangen hat mancher Gelehrte uns wunderliche Studien über einzelne Tragödien der Griechen hinterlassen, wodurch eingebildete Fehler an tragischen Personen aufgedeckt werden sollten, die sie nicht hatten, oder der Schwerpunkt des Stückes aus der Hauptperson in eine andere verlegt wurde. Auch diejenigen, welche sich nur mit der Theorie des Aristoteles beschäftigten, kamen mitunter von ihrer eigenen Vernunft geleitet, dahin, den tragischen Fehler aufzuheben oder wenigstens nicht mehr absolut zu fordern. So gelangt A. Doring (S. 514) zu der Behauptung, dass an den dargestellten Personen in der Tragödie „sich vor den Augen des Zuschauers die Härte des wenig oder gar nicht verschuldeten Geschickes erweise." Am wunderbarsten erging es Lessing, welcher die aristotelische Lehre von der erforderlichen *ἁμαρτία* des tragischen Helden annahm und darauf fortbauen wollte. Sein durchdringender kritischer Verstand führte ihn aber schon zu einer Erklärung des Aristoteles, welche deutlich zeigt, dass dieser die sittliche Weltordnung mit einer empörenden Ungerechtigkeit sich äussern liess, welche weder mit seinem ethischen Systeme vereinbar ist, noch vor dem philosophischen Denker bestehen kann. Er behauptet (H. Dr. St. 75): „Nicht genug also, dass der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen, seine gequälte Unschuld, oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld, sei für uns verloren, sei

[1]) p. 1135 a 28—30.

[2]) v. 1535—1536: *πολλῶν γὰρ ἂν καὶ μάταν πημάτων κακούμενον πάλιν σφε δαίμων δίκαιος αὔξοι.*

nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, dass uns sein Leiden auch treffen könne" [1]). Bei der Frage dann, ob eine Tragödie, die den Namen einer christlichen verdiene, geschrieben werden könne, fällt ihm der theoretische Massstab, welchen er von Aristoteles entlehnt, aus der Hand; die christlichen Tugenden weiss er für die Bühne nicht zu verwenden, es thürmen sich ihm Bedenklichkeiten, und er entschliesst sich zu warten, „bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen könne, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermöge, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlege" (St. 2). Bei der Erwägung endlich, wie man einen Märtyrer als tragischen Helden darstellen solle, scheint ihm jede Erinnerung an die aristotelische ἁμαρτία erloschen zu sein. Er schreibt nämlich: „Wenn . . . der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählt: dass er ihm ja die lautersten und die triftigsten Bewegungsgründe gebe! dass er ihn ja in die unumgänglichste Nothwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr blossstellt! Dass er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden" (St. 1); d. h. dass er ihn ja „ausgezeichnet durch Tugend und Gerechtigkeit" darstelle, ihn durchaus nicht „irgend eine Schwachheit" begehen lasse! Doch mehr als alles dies beweist gegen die aristotelische Lehre der Umstand, dass Lessing, der theoretische Vertheidiger der ἁμαρτία, eine „Emilia Galotti" dichtete, die ohne eine Spur von Schuld in die tragische Situation, deren Opfer sie werden muss, gedrängt wird. Dass sie zuletzt den Vater auffordert, sie zu erstechen, was man vom christlichen Standpunkte aus beanständen kann, ist nicht die Ursache der tragischen Verwickelung, sondern die Wirkung und gewaltsame Lösung.

So viel ist indessen gewiss, dass in den tragischen Meisterwerken alter und neuer Zeit eine (wenn auch nicht von den Dichtern didaktisch vorgetragene) Reflexion über Unglück und Schuld der Menschen, eine Art Philosophie der Geschichte sich künstlerisch ausgeprägt findet. Aber wie Aristoteles in der Theorie mit Recht diejenige Lösung des tragischen Conflictes verwirft, nach welcher

[1]) Wir haben uns erlaubt, die bedeutungsvollen Worte mit gesperrter Schrift zu drucken.

schliesslich die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden, so ist auch überhaupt die Herstellung des Gleichmasses und Gleichgewichtes zwischen persönlicher Schuld und Strafe nicht die Aufgabe der Tragödie; denn diese Gerechtigkeitswage zeigt uns auch die Weltgeschichte nicht. Jene Philosophie, welche sich in der tragischen Kunst offenbart, steht auf dem Standpunkte des Allgemeinen und überschreitet von da aus die Grenzen des Raumes und der Zeit, innerhalb welcher die einzelnen Personen sich bewegen und bald durch ihre Schuld, bald auch schuldlos vom Unglück erfasst untergehen. Wenn Schlegel (A. a. O. II, 82) als höchsten Zweck der tragischen Dichtung bezeichnet: „Die Tiefen der menschlichen Gemüther und Schicksale zu enthüllen," so ist damit eigentlich noch gar nichts enthüllt.

Dass zum Verständniss des philosophischen oder idealen Inhalts der Tragödie die Beziehung der einzelnen tragischen Personen auf das Allgemeine nothwendig sei, hat die neuere Aesthetik sonst wohl eingesehen. Es ist aber eine doppelte Auffassung möglich: die eine, welche dem Einzelnen als dem Besondern alle Berechtigung der Existenz dem Allgemeinen gegenüber versagt und dieses durch fortgesetze Vernichtung des Ersteren sich offenbaren lässt, und die andere, welche bei der Unwandelbarkeit des Allgemeinen dem Einzelnen ein näher zu bestimmendes Recht zugesteht. Die erstere Auffassung ist durch die Schelling'sche und Hegel'sche Schule für eine Zeit die verbreitetste geworden, nachdem der Schellingianer K. W. Ferd. Solger mit aller Virtuosität der Dialektik und der philosophischen Phrase ihr willige Aufnahme bei den Philosophen der Schule und mehr noch bei Nichtphilosophen bereitet. Solger geht wie von einem Axiome von der Annahme aus, dass „das Irdische (d. i. alles Besondere) als solches verzehrt werden müsse, wenn wir erkennen sollten, wie das Ewige und Wesentliche darin gegenwärtig sei." (II., S. 502.) In dem Erfolge alles menschlichen Handelns an sich, geht ihm daher das Menschliche (als das Besondere) immer unter und das Ewige offenbart sich (S. 504). Dabei hat er aber die unbedingte Gewissheit, „dass der Mensch, so lange er in dieser gegenwärtigen Welt lebt, seine Bestimmung, auch im höchsten Sinne des Wortes, nur in dieser Welt erfüllen kann." „Alles, womit wir rein über endliche Zwecke hinauszugehen glauben," ist ihm „eitle und leere Einbildung" (S. 514 bis 515.) Es giebt für ihn „eine unmittelbare Gegenwart des Gött-

lichen, die sich eben in dem Verschwinden unserer Wirklichkeit offenbart" (S. 515). Daher wird ihm die Tragödie zu einem Gewebe, „in welchem wir das Bild der ganzen Nichtigkeit und Selbstzerstörung der menschlichen Natur erblicken." (S. 590.) Die Beziehung auf König Lear nimmt diesem Ausspruch den Charakter der Allgemeinheit nicht. Seine speculative Beurtheilung der tragischen Kunstwerke alter und neuer Zeit reducirt sich daher auf folgende zwei Sätze: „die griechische Kunst ergreift allezeit den Moment des wirklichen Lebens, in welchem die einander bekämpfenden Elemente des Bewusstseins zusammentreffen, um es in diesem Widerspruche als ein bloss erscheinendes zu vernichten; deshalb muss sie die ursprüngliche Einheit, welche alles trägt und erhält, und sich in jeder Vernichtung wieder gebiert, in dunkler Form als Schicksal voraussetzen. Die neuere dringt dagegen ein in die Entfaltung dieser entgegengesetzten Beziehungen aus ihrem gemeinsamen Ursprunge, sie erkennt sie schon in ihrem entferntesten freiesten Wirken, wo sie noch ganz wesentlich und von göttlicher Kraft erfüllt erscheinen, als zeitlich und hinwirkend auf ihren eigenen Untergang, und eben deswegen kann sie auch in der zuletzt hervortretenden Nichtigkeit selbst sich mit unendlicher Liebe und Freude der Gegenwart eines göttlichen Wirkens bewusst bleiben" (S. 562—563). — die Kunst nämlich, denn die menschliche Person geht ja unter, damit die Gegenwart des Ewigen und Göttlichen offenbar werde. Es bedarf für einen der griechischen Literatur Kundigen kaum der Erinnerung, dass Solger rein a priori demonstrirt, und dass weder die griechischen Tragiker noch Aristoteles ihm solche Gedanken nahe legen konnten. Man stelle sich nur einmal vor, ob und wie es möglich sei, dass ein unbefangener vernünftiger Mensch bei der Lesung oder Aufführung der Sophokleischen Antigone auf den Gedanken oder vielmehr Einfall käme, der Dichter habe dieses Kunstwerk geschaffen, um in dem Widerspruche der einander bekämpfenden Elemente das wirkliche Leben als ein bloss erscheinendes vernichten zu lassen! Solger bedarf keiner ἁμαρτία für den tragischen Helden; diesem ist die ἁμαρτία angeboren: die Endlichkeit und individuelle Wirklichkeit. Diese muss untergehen, das Ewige, das Göttliche duldet sie nicht. Da giebt es keine Versöhnung für den unverdient Leidenden; er soll untergehen, auf dass die Kunst „mit un-

endlicher Liebe und Freude der Gegenwart eines göttlichen Wirkens sich bewusst bleibe.“ In der Natur selbst sehen wir zwar überall ein teleologisches Streben und Ringen, das Individuum zu schützen und möglichst lange zu erhalten; nach Solger aber ist seine Bestimmung nicht Leben sondern Untergang, es lebt nicht, sondern wirkt seine Zerstörung und Vernichtung. Wundern darf man sich daher auch nicht, dass er die Verzehrung des Irdischen und die Offenbarung des Ewigen „durch Ironie und Begeisterung“ geschehen lässt und behauptet, „deren innere gleichbedeutende Einheit mache das wahre Wesen aller Poesie aus.“ (S. 502.) Ironie aber sei „jene Stimmung, worin die Widersprüche sich vernichten und doch eben dadurch das Wesentliche für uns enthalten.“ (S. 513.) Diese Ansicht ist bestimmt, sich selbst zu vernichten, da auch sie ein Besonderes ist.

Die andere Auffassung liegt einem Theile der griechischen Tragödien, besonders denen des Sophokles zu Grunde. Es ist wahr, dass die vorherbestimmenden Orakel und Seher nicht selten einen Schicksalsbegriff insinuiren, welcher das freie ethische Handeln fesselt und den Sieg des Gerechten in der sittlichen Weltordnung unmöglich macht. Aber Sophokles, obgleich dem ältesten Volksglauben sich anschmiegend, hat doch als ein wahrer dichterischer Genius die unüberwindlich scheinenden Schwierigkeiten mit schöner Leichtigkeit für das poetische Kunstwerk zu überwinden gewusst, indem er die in jeder Menschenbrust schlummernden Keime einer Hoffnung auf ewige Dauer persönlichen Daseins weckte und ein versöhnendes Licht aus einer besseren Zukunft auf die in der ungerechten Schicksalsperiode geschlagenen Personen zurückstrahlen liess. In der ersten Periode des sich vollziehenden tragischen Geschicks herrscht freilich das Allgemeine rücksichtslos, den Widerspruch mit der Freiheit des einzelnen Menschen durch zerstörende Macht behauptend; vor der Nachwelt aber erhebt sich das wieder hergestellte und verklärte Bild des unverdient Zermalmten und bleibt in seiner Individualität, das Recht der Existenz in der allgemeinen Weltordnung bewährend. Aber freilich ist das noch keine philosophische, wahre Ausgleichung der Gegensätze, die ein Nachweis der objectiven Harmonie sein soll. Eine Götterwelt, wie sie dem Oedipus entgegentritt und mit seinem freien Handeln und frommen sittlichen Streben Spott treibt um ihn am Tage des Unglücks mit Entsetzen den Sieg der Orakel schauen zu lassen, ist objectiv mit individueller, persönlicher Frei-

heit in Ewigkeit nicht vereinbar, kann vor der Vernunft ihre Existenz nicht vertheidigen und ist auch absolut unpoetisch; die Poesie des Sophokleischen Oedipus liegt in dem Individuellen und in dem späteren Wiederschein eines gerechteren Götterhimmels; der Versuch des Sophokles ist daher nur ein Zeugniss für die Nothwendigkeit eines Ausgleichs zwischen dem Allgemeinen und dem Besondern, und im höheren Gegensatze: zwischen dem Absoluten und dem Bedingten, welcher durch Offenbarung eines nicht zerstörenden sondern erhaltenden Gesetzes der harmonischen Existenz des Einen neben, mit oder in dem Andern sich vollziehen muss. Wir sehen bei Sophokles nur „das ernste und fromme Bemühen, die entsetzlichen persönlichen Geschicke Einzelner im versöhnenden Lichte einer gerechten göttlichen Weltordnung zu begreifen." „Er erfasste die gemeinsamen physischen und moralischen Uebel des menschlichen Daseins," aber nicht „in ihrer Ursache und in ihrer höheren Bedeutung für den Gewinn eines mit dem Tode neu anbrechenden herrlichern und glückseligern Lebens;" der Gewinn aus den schuldlosen Erduldungen und die Ausgleichung ist ihm bloss „die in frommer Verehrung und im Ruhme der Nachwelt fortleuchtende und durch das diesseitige Leben nachwirkende Verklärung des Geschiedenen [1])." Wie Theseus nach dem wunderbaren Hingange des Oedipus Erd und Himmel anbetete „in Einem Spruch" [2]), so glaubt auch Sophokles die Gegensätze ausgeglichen; aber es ist, wie gesagt, nur die Nothwendigkeit des Ausgleichs angezeigt, objectiv vollzogen ist er nicht.

Das Geheimniss des Tragischen durch die aristotelische ἁμαρτία lösen zu wollen, ist fruchtloses Streben; durch Vernichtung des Besonderen dem Allgemeinen allein Recht geben, heisst den Knoten zerhauen; die sophokleische Auflösung hat nur einseitige subjective Wahrheit, wenn man nicht lieber sagen will, sie zeige bloss die Ahnung einer objectiven Harmonie.

Die Tragödie ist keine empirische Gerechtigkeitswage; die tragische Kunst hat nicht die Aufgabe, ein Rechenexempel über das Verhältniss von Schuld und Strafe für den praktischen Gebrauch des einzelnen Menschen aufzustellen. Ihre grössten Kunstwerke

---

[1]) Vgl. Dr. Jos. Reisacker: „Der Todesgedanke bei den Griechen etc." Trier, 1862 (Gymnasialprogramm) S. XII. Eine sehr gründliche und geistvolle Abhandlung.

[2]) Oedipus auf Kolonos. v. 1621—1622.

lassen empirisch ein Missverhältniss zwischen Verschulden und Unglück, zwischen Unschuld und Eudämonie bestehen: den Schuldigen, den Verbrecher trifft häufig nicht das volle Mass der gerechten Strafe, den bloss Schwachen drückt ein Uebermass nieder, und den Unschuldigen, ja den im Gutesthuen sich Auszeichnenden ereilt oft das furchtbarste Geschick. Die Ausgleichung kann nur speculativ sein, — oder wenn dies Wort zu sehr an dialektische Abhandlungen erinnert — ideal. Es ist die Solidarität des Geschickes der Einzelpersonen mit der Gesammtheit in's Auge zu fassen, in der Familie, im Völkerstamme, im Staate, im internationalen Bande, im ganzen Menschengeschlechte. Zwischen diesem und der sittlichen Weltordnung beziehungsweise der göttlichen Gerechtigkeit muss ein reales Verhältniss des Gleichgewichts von Schuld und Unglück, Unschuld und Glück bestehen, wenn die Weltordnung eine vernünftige ist.

Dabei kann die göttliche Gerechtigkeit natürlich nicht als die des Shylock im „Kaufmann von Venedig“ angesehen werden, sondern als die der Porzia, als die von der Gnade erwärmte und durchleuchtete, von der Gnade, durch welche auch die göttliche Macht auf ihrem Throne mehr ihre Majestät offenbart als durch die Herrscherkrone. Aber das Solidarverhältniss des einzelnen Menschen in dem ganzen Geschlechte erklärt wohl das unverdiente Leid, ja den zeitlichen Tod des völlig Unschuldigen, sofern die göttliche Gerechtigkeit in ihrem allgemeinen Verhältnisse zur gesammten Menschheit aufgefasst wird, löst jedoch den Widerspruch nicht vollkommen für alle diejenigen, für welche der Einzelmensch in seiner persönlichen Würde gemäss der selbstbewussten Vernünftigkeit zugleich eine monadische Existenz ist und darum auch dem göttlichen Gesetze gegenüber wiederum für sich ein besonderes Rechtssubject. Indessen eben diese sind auch überzeugt, dass der Einzelmensch als geistige Monade sein Selbstbewusstsein mit der persönlichen Fortexistenz in eine unsichtbare Welt hinüberrette, wo ein neuer und zwar ewiger Lebensfrühling bei engerer Beziehung zu dem göttlichen Leben beginne. Da kann denn derjenige, welcher hier durch den natürlichen Zusammenhang mit der Menschheit als einer Naturgattung einzeln als Unschuldiger in die Mitleidenschaft des Ganzen gezogen worden, als eine für sich geltende Person aus der Hand Gottes übergrossen Lohn- und somit reichen Ersatz gewinnen. Vielleicht

werden sie sagen, ein Dichter, welcher es verstehe, in der Handlung das Geschick des tragischen Helden so zur Anschauung zu bringen, dass jenes Solidarverhältniss des Einzelnen im Ganzen erscheine und zugleich der Lichtschimmer der persönlichen Ausgleichung über die dunkle Nacht des Untergangs versöhnend hinleuchte, indem noch Gerechtigkeit und Gnade in Einheit sich offenbarten, — ein solcher Dichter erfülle die Aufgabe der Tragödie; denn die ideale Wesenheit dieser Kunstart komme mehr zum Vorschein in dem Siege über das Leid wie im Unterliegen.

Das tragische Leid nimmt das Interesse der ganzen Menschheit in Anspruch. Eine die Vernunft befriedigende und das Herz beruhigende Ausgleichung müsste jeden edlen Menschen dankbar stimmen: im moralischen Correctionshaus ist sie nicht zu finden, aber auch ebensowenig im pathologischen Kunstinstitut des Aristoteles; im wahren Musentempel muss sie leuchten!

C. Ueberreuter'sche Buchdruckerei (M. Salzer).